محمد هُمام

الفن المغربي
جاذبًا للاندماج الاجتماعي





المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
ARAB CENTER FOR RESEARCH & POLICY STUDIES

هذا الكتاب

اختبار سوسيولوجي للتنوّع الإيقاعي والموسيقي الذي يحمله النص الغنائي لمجموعة "ناس الغيوان"، وهو، في الوقت نفسه، مقاربة سوسيولوجية للفن المغربي باعتباره تنوعًا يختزل الوحدة والانتماء إلى الجماعة الوطنية. أما النص الغنائي لظاهرة "ناس الغيوان" فنص زجلي شعري وإنجاز موسيقي وغنائي معًا، الأمر الذي يضعه إلى جانب الحكايات الشعبية في مستوى واحد من الإضاءة على القيم الثقافية التي يبتدعها المجتمع. وهذا النص الغنائي عنصر فاعل من عناصر الاندماج الاجتماعي وتشكيل الهوية الوطنية الواحدة والارتباط بالجذور، ما يجعل القدرة على التصدي لنزعات التفكيك الاستعمارية ممكنة وقوية.

محمد هُمام

باحث مغربي حاز الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة القاضي عياض في مراكش في عام 2003. له مؤلفات عدة، منها: **المنهج والاستقلال في الفكر الإسلامي** (2003) و**الإسلام تنمية: من النقد إلى البناء** (2006).

السعر: 6 دولارات

ISBN 978-9953-0-2866-8





الفن المغربي جاذبًا للاندماج الاجتماعي

دراسة في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان المغربية

(مقاربة سوسيولوجية)

الفن المغربي جاذبًا للاندماج الاجتماعي

دراسة في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان المغربية

(مقاربة سوسيولوجية)

محمد هُمام



المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
ARAB CENTER FOR RESEARCH & POLICY STUDIES

الفهرســة أثناء النشــر إعداد المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

هُمام، محمد

الفن المغربي جاذبًا للاندماج الاجتماعي : دراســة في النــص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان المغربية (مقاربة سوسيولوجية) / محمد هُمام.

144 ص. ؛ 21 سم.

يشتمل على بيليوغرافية (ص. 131 - 136) وفهرس عام.

ISBN 978-9953-0-2866-8

1. الشــعر الغنائي - الجوانب الاجتماعية - المغرب. 2. الموســيقى المغربية - الجوانب الاجتماعية. 3. التأليف الموســيقي - الجوانب الاجتماعية - المغرب. 4. ناس الغيوان (فرق موسيقية) - الجوانب الاجتماعية - المغرب. أ. العنوان.

782.40964

العنوان بالإنكليزية

Moroccan Art as a Catalyst for Social Integration:
A Study into the Lyrics of *Nass El Ghiwane*
(Sociological Approach)

by Mohammad Humam

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن
اتجاهات يتبناها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

الناشـر



المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
ARAB CENTER FOR RESEARCH & POLICY STUDIES

شارع رقم: 826 منطقة 66
المنطقة الدبلوماسية الدفنة، ص. ب: 10277 الدوحة قطر
هاتف: 00974 44199777 فاكس: 00974 44831651
جادة الجنرال فؤاد شهاب شارع سليم تقلا بناية الصيفي 174
ص. ب: 4965 11 رياض الصلح بيروت 2180 1107 لبنان
هاتف: 8 991837 1 00961 فاكس: 1991839 00961
البريد الإلكتروني: beirutoffice@dohainstitute.org
الموقع الإلكتروني: www.dohainstitute.org

الطبعة الأولى
بيروت، تشرين الثاني/ نوفمبر 2013

المحتويات

مقدمة

يسعى هذا البحث إلى اختبار التنوع الإيقاعي والموسيقي والمضموني الذي يحمله النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، من خلال مقاربة تستثمر بعض الأدوات التحليلية المنتمية إلى سوسيولوجيا الفن أو نموذجها المتطور «البنيوية التكوينية»؛ تنوُّع يختزل الوحدة والانتماء إلى الجماعة الوطنية، ويجذب الاندماج والتماسك من خلال مضامين ومواقف تشكل الرؤية والبنية الذهنية والدلالية للجماعة الوطنية التي عبّر عنها هذا النص باعتباره نصًا شعريًا - زجليًا وإنجازًا موسيقيًا غنائيًا.

يتصدى هذا البحث لمشكلة ندرة الأبحاث الخاصة بالثقافة الشعبية والشفوية المغربية، خصوصًا في الجانب المتعلق بالمجموعات الموسيقية، مثل مجموعة ناس الغيوان، مع أنها موسيقى ذات أصول قديمة، تناقل الناس قواعدها وتقنياتها ومدخراتها الشعرية والرمزية عبر المشافهة. كما أنها تحمل جملة من القيم والمزايا تُضفي على الانتماء إلى الجماعة الوطنية المندمجة معنى وفاعلية[1]. ولم يكن التخصص عذرًا كافيًا للجابري كي يستبعد متخيَّل العقل العربي من شعر وتعابير شفوية متنوعة. هذا المتخيَّل

---

(1) حسن نجمي، غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، 2 ج، المعرفة الأدبية (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007)، ج 1، ص 25.

الذي سكنه في سيرته حفريات في الذاكرة - من بعيد[2]. أما عبد الله العروي فشن حملة شرسة على التعابير الشفوية والثقافية الشعبية في إطار نقده النظرة الأنثروبولوجية الاستعمارية، بل اعتبر هذه التعابير علامة تخلّف اجتماعي! وثقافة دخيلة ومقنّعة[3]، في وقت اعتبرها عبد الكبير الخطيبي نوعًا من التعدد الذي يُغْني الهوية في إطار وحدة ممكنة غير لاهوتية، تتيح للمجموع حرية الحركة[4]، بل إن الحكايات الشعبية والغناء الشعبي بذاته ولغته وأفعاله وعلاقاته، يُضيئان القيم الثقافية في المجتمع الذي يبدع هذه الحكايات والتعابير ويعيد بها صوغ العلاقات بين أفراد المجتمع[5]، فلم نعثر إلّا على بحث واحد أنجزه صاحبه في عام 1975، كبحث جامعي للحصول على البكالوريوس من جامعة محمد بن عبد الله في فاس، وهو «الأغنية الشعبية الجديدة» (ظاهرة ناس الغيوان)[6]. يقع هذا

(2) نجمي، غناء العيطة، ج 2، ص 11، ومحمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، سلسلة الثقافة القومية؛ 25. قضايا الفكر العربي؛ 1 (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1994)، ص 34-35.

(3) عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995)، ص 19-20.

(4) عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج (بيروت: دار العودة، [1980])، ص 22.

(5) عبد المجيد نوسي، «عوالم الإمكان في الحكاية الشعبية المغربية،» في: المتخيل والشفاهية، دراسة في المتون التراثية المغربية، تنسيق المصطفى شادلي، سلسلة ندوات ومناظرات؛ 149 (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط؛ مطبعة النجاح الجديدة، 2008)، ص 23.

(6) حنون مبارك، الأغنية الشعبية الجديدة، ظاهرة ناس الغيوان (الدار البيضاء: منشورات عيون المقالات، 1987).

البحث في حدود سبعين صفحة، تناول فيها الباحث الثقافة الشعبية بشكل عام، من حيث تحديد المفهوم والموقف العلمي من التراث الشعبي، وخصص فصلين صغيرين لمجموعة ناس الغيوان. كما أن الفترة التي كُتب فيها البحث كانت البدايات الأولى لتشكّل مجموعة ناس الغيوان، ما يعطي البحث قيمة تاريخية فحسب. يضاف إلى هذا بضع مقالات صحافية هنا وهناك.

أمام هذه الندرة وجدنا أنفسنا مضطرين إلى صوغ جهاز نظري ومفهومي من خلال الاستفادة من اجتهاد رائد البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان (L. Goldman). كما اعتمدنا على خبرتنا الذاتية في التوصيف والتصنيف والترتيب من خلال الإنصات والمقارنة بين الإيقاعات والألحان، والالتجاء إلى مجموعة من الخبراء الموسيقيين ومتذوقي الإيقاعات والألحان التي يختزنها الفضاء الشعبي المغربي، من أجل تركيب تصوّر أوّلي متكامل عن بنية النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، وعلاقته بالاندماج الاجتماعي من حيث سياقه التاريخي الذي تشكّل فيه، وكذلك من حيث المكونات الذاتية التي ساعدته في الذيوع والانتشار ليصبح ظاهرة فنية في المغرب الحديث معبِّرة عن المادة الرمادية المشتركة للهوية الوطنية.

فرضية البحث

تنطلق فرضية البحث من اعتبار النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان معادلًا جماليًا، من حيث الكلمة والصوت واللحن والإيقاع والموسيقى والمضمون، لفكر الشعب المغربي وتطلعاته، ومعبرًا

عن العناصر المختلفــة والمتكاملة لهويته الجامعــة. كما أنه يُعتبر صوتًــا للفئات الاجتماعية الواســعة والمتنوعــة، بتعابيرها الثقافية المحلية، ورؤيتها إلى العالم، ونماذجها المعرفية والواقعية في إطار متكامل ومتفاعل مع روافدها المحليــة التاريخية والعربية والدينية والإثنيــة والاجتماعية، ومع آفاقهــا الإقليمية والإنســانية. فالنص الغنائي لناس الغيوان أداة من الأدوات الاجتماعية الذاتية للارتباط بالجذور وتجديدها وتجذير الارتباط بها؛ إنه تعبير عن ظاهرة التنوع الغني المؤسس للوحدة والاندماج داخل دائرة مغربية وطنية وعربية وإسلامية وإنسانية.

إشكالية البحث

سيختبر البحث قدرة الثقافة، بتعبيرها الفني مجسَّدًا في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، علــى تعميق الاندماج الاجتماعي من خلال التعبير عن هويــة متنوعة وجامعة، والقدرة على التصدي لنزعات التفكيك التي تســتدعي المخططات الاستعمارية السابقة، الظهيــر «البربــري» الاســتعماري، نموذجًا؛ نزعــة التفكيك التي تعمّقها الهشاشة الاجتماعية، وكذا الاســتبداد السياسي والاستئثار بالســلطة والثروة. هذا ما ســاعد في بروز أطروحــات «نيو قبلية» (القبليــة الجديدة)، تحت لافتات المطالــب الاجتماعية والحقوق الثقافية لمناطق بعينها، مؤطَّرة داخــل أيديولوجيا إثنية ولغوية ذات نبرة تحريضية على كل ما هو عربي قومي وإســلامي في المغرب. لذلك، كانت الأبعاد الثقافيــة والحضارية للنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان نقيضًا موضوعيًا لجميع نزعات التفكيك والتجزئة، بما

يحمله من تعابير فنية وحكمية ومفهومية وموسيقية للمناطق المغربية المختلفة، في إطار إخراج فني وكيمياء موسيقية جاذبة للتماسك والانتماء الجماعي الواحد بروافده المتنوعة، مع احتفاظه بمسافة موضوعية من خطاب الدولة وارتباطاتها السياسية والأيديولوجية، ليبقى وفيًا لصوت الفئات الاجتماعية الواسعة والكادحة، وملتقى لآلامها وآمالها وطموحاتها من أجل بلد موحد وجميل وعادل. فالثقافة هي روح المجتمع التي تنفخ فيه الحياة، وفن المجتمع هو الأشد تعبيرًا عن هذه الروح[7]. فإلى أي حد استطاع النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان الوفاء بهذه الرسالة العظيمة؟ رسالة التماسك والاندماج وحماية الهوية الجامعة من التفكك، أمام ضربات الإثنية الجديدة وتحديات الواقع الموضوعي، وتواطؤ الخارج (فرنسا على الخصوص) مع جميع الدعوات التجزيئية ضد الانتماء العام إلى الأمة العربية والإسلامية، والرغبة الملحاحة في إلحاق الوجدان المغربي بموسيقى فرنسا وبأهازيجها واستعاراتها.

منهج البحث

سنستثمر في هذا البحث بعض الأدوات التحليلية لمنهج البنيوية التكوينية كما صاغها منظّرها لوسيان غولدمان[8]. هذا

(7) ديفيد إنغليز وجون هغسون، محرران، سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية، ترجمة ليلى الموسوي، مراجعة محمد الجوهري، عالم المعرفة؛ 341 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007)، ص 44.

(8) ولد في بوخارست عام 1913. أسس فكره على قراءة أعمال جورج لوكاش: الروح والأشكال، ونظرية الرواية، والتاريخ والوعي الطبقي. متخصص في الاقتصاد السياسي والفلسفة، اشتهر بأطروحته في الأدب بعنوان «الإله المختفي، دراسة في الرؤية =

المنهج الذي يقـــوم على سوســيولوجيا الفن والفكـــر، أي القول بوجود تأثير للحياة الاجتماعية في الإبداع الفكري والفني والأدبي والجمالـــي؛ إذ إن القيم الفكرية والجماليـــة لا تنفصل عن محيطها الاقتصـــادي والاجتماعـــي. فالبنيوية التكوينية تقـــوم على أن رؤية العالـــم، أو الرؤى للعالم ليســـت وقائع شـــخصية بـــل هي وقائع اجتماعية، تحولت إلى نســـق مـــن التفكير والتعبيـــر لمجموعة من الناس في وضعية أو وضعيات اقتصادية واجتماعية متشـــابهة. هذا النسق هو الذي ينشئ مثلًا فنًا وموسيقى أو تعبيرًا جماليًا عن رابطة مشتركة من العواطف والمشاعر والأفكار والأفعال تقرِّب مجموعة من الناس بعضهم من بعض، كما تجعلهم متحدين في مواجهة طبقة نقيض، على أساس طرائق متقابلة من التفكير والإحساس تقف على حياة اجتماعية بلغت أقصى درجات الكثافة والقوة والإبداع.

إن منهج البنيوية التكوينية الذي نتبنّاه في هذا البحث، مع تعديل وتكييف يلائمان طبيعة البحث، يســـاعدنا في الوقوف على التفاعل الخلاق بين الوعي والفعل انطلاقًا من مستويات الإدراك والممارسة الاجتماعية؛ فالعمـــل الفني (وفي حالتنا النـــص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان) يمارس تأثيره في أعضاء الفئات الاجتماعية التي يُعبّر

= المأساوية في أفكار باسكال ومسرح راسين»؛ وهي دراسة تحليلية ماركسية للأدب، تقوم على اكتشاف دلالة البنى الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية. نشر في عام 1959 كتابًا بعنوان أبحاث جدلية، وهي أبحاث تتعلق بعلم اجتماع الأدب والفلسفة. كما أصدر كتاب من أجل علـــم اجتماع الرواية، وكتابي البنـــى الذهنية والإبداع الثقافي، والماركسية والعلوم الإنسانية. وتُعتبر مقولة «الكلية» أبرز المفاهيم المستعملة في أبحاثه النظرية والتطبيقية.

عنها، كما أن نمط الحيـــاة الاجتماعية لهذه الفئات يُحدِّد جزءًا كبيرًا من التعابير الفنية شكلًا ومضمونًا. فإحساس الفنان وإبداعه يتعمّقان من خلال اتصاله المكثف بالفئات الاجتماعية التي ينتمي إليها ويعبِّر عنها؛ ذلك أن الفن تعبير عن طريق في الإحساس بالحياة والمجتمع والكون والنظر إليهما، لكن من غير ادّعاء أن الفنان ينسخ الواقع، بل يبدع كائنات وأشـــياء تؤلف عالمًا جماليًا ليس هو الواقع بحذافيره، لكنها كائنات وأشـــياء ملموســـة وواقعية داخل عالمه الذي يبدعه، بما يحفظ لها قيمتها الفنيـــة إلى الأبد، وإقبال الناس عليها بكثير من الحب والإعجاب والتفاعل عبر العصور والطبقات الاجتماعية.

هذا المجهود يتطلـــب موهبة فنية كبيـــرة وطاقة عمل ضخمة وتجربة واقعية معقدة ومكثفة، وهو ما ســـيبرز لنا بجلاء في تجربة أفراد مجموعة ناس الغيوان، خصوصًا أن هذه المجموعة نشأت في ظروف اجتماعية وسياســـية صعبة، حيث إن منهج البنيوية التكوينية يبيّن لنا أن فترات الأزمـــة والتحوّل الاجتماعي العميق هي الفترات الملائمة لميـــلاد عمل فني كبير انفتح له الأفـــق الفكري والعاطفي بشكل واسع وغير مسبوق.

إن المنهج الذي نتبنّاه، بما هو نموذج تفسيري سوسيولوجي، يســـاعدنا في رصد العلائق بين الســـيرورة الاجتماعيـــة التي عرفها المغرب بعد الاســـتقلال لبناء الهوية الوطنية الجامعة، والتي عرفت تفككًا سياســـيًا بســـبب عوامل موضوعية خارجية: كالاســـتعمار، وأخرى داخلية: كصراع الفاعلين السياســـيين على السلطة والثروة، رصَدَ العلاقة بين هذه الســـيرورة الاجتماعية والعمـــل الفني الذي

راكمته مجموعــة ناس الغيوان، من خلال المجهــود الفردي الفني والإبداعــي، أو الأداء الجماعــي، داخل هذا النــص الغنائي الذي نحن بصدد دراســته، فلا يمكن مثلًا فهم أعمال غوته، مثل فاوست وباندورا، من دون دراسة تاريخية وسوســيولوجية للثورة الفرنسية ولحياة نابليون.

إن أُولــى الأدوات التي يمنحها لنا المنهــج البنيوي التكويني للدراسة السوسيولوجية للنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ هي الوعي، بصفته مظهرًا معينًا لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل؛ ذلك أن كل واقعــة اجتماعية هي واقعة وعي، تمثّل قطاعًا معيّنًا من الوقائع على وجه التقريب[9]. والمعرفة الفاهمة والمفسِّــرة لوقائع الوعي لا يمكــن الوصول إليها بإدراجها ضمــن كليات اجتماعية، لذلك ســنحاول رصد أنواع الكليات الاجتماعية (Social Structures) التي يزخر بهــا النص الغنائــي لمجموعة ناس الغيــوان، من دون الدخول فــي التعقيدات النظريــة التي ناقشــها غولدمان من حيث العلاقة بين الوعي الممكن والوعي القائم عند الطبقات الاجتماعية، على أساس أن وظيفتنا هي البحث عن العناصر الرؤيوية والتعبيرية التي يحملها نص مجموعة ناس الغيوان، للتعبير عن الهوية الوطنية الجامعــة على صعيــد البنية الذهنيــة للجماعة المغربيــة في إطار نمذجة لنمــط وعي ممكن من خــلال مضمون محــدد في لحظة تاريخية معيّنة، وهي فترة الســتينيات والسبعينيات والثمانينيات من

(9) لوسيان غولدمان، «الوعي القائم والوعي الممكن،» ترجمة محمد برادة، في: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوســيان غولدمان [وآخ.]، راجع الترجمة محمد سبيلا، ط 2 (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986)، ص 33-35.

القرن العشـــرين، في حالة دراســـتنا النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ إذ تحققت فيه أعلى درجـــات التلاؤم بين الوعي الممكن في تلك اللحظة التاريخية. فمفهوم الوعـــي، كما طرحه غولدمان، يقدّم لنا إمكانات سوسيولوجية وفلســفية وتاريخية وتحليلية لفهم بنيــة الجماعة الوطنية المندمجة، من خلال بحث تجريبي يســتثمر مفاهيــم البنيوية التكوينية كمنهج عمل لا كاختيار فلســفي ونظري مغلق؛ منهج يعمل ليكشف لنا كيف أن النص الغنائي لناس الغيوان كان يحمل أســئلة طبقات اجتماعية معيّنة في إطـــار علاقة جدلية وتفاعلية بين النص الفنـــي والمجموعة الاجتماعية، أي العلاقة بين الفنان/ ناس الغيوان، والبنية الذهنية للجماعة، من خلال الإحساس والتعبير والمضمون والموسيقى والأداء؛ ذلك أن الفنان/ مجموعة ناس الغيوان، يتصرف على وجه العمـــوم انطلاقًا من البنى الذهنية عينها التي تسود الجماعة؛ فالنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، من خلال مفهوم «البنية الذهنية للجماعة»، هو المعادل الموضوعي والفعلي للوعي الجماعي.

كما يزودنا هذا المنهج بمفهوم «البنية الدلالية»، بما هي اندماج وانســـجام وموقف عام للمجموعة تجاه العلاقات الاجتماعية، في إطار بنيـــة دينامية مضمرة ومتناســـقة داخل المجموعـــات، أي بنية دلالية، يعبّر عنهـــا الفنان من خلال أدائه الفني والموســـيقي، فيتّجه نحوها وجـــدان الناس وفكرهم وســـلوكهم؛ ذلـــك أن المجموعة الفنية/ ناس الغيـــوان، تصبح عندهـــا حاملةً رؤيـــة العالم الخاصة بالمجموعة؛ أي البنى الذهنية والوجدانية والبنى السلوكية التي هي دومًا بنى تاريخية، يؤثـــر بعضها في بعض تأثيرًا متبـــادلًا، وتتدامج

ضمن بنى تحويها وتشملها[10]. كما أن البنية الدلالية لا تغفل سيرة الإنسان/ الفنان ونفسيته، كأدوات مساعدة لرصد العلاقة بين الذات الفردية للفنان والبنى الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي؛ لذلك ساعدتنا سير أفراد مجموعة ناس الغيوان في تبيّن طريقتهم في النظر إلى العالم وإحساسهم وتخيلهم، ومزاجهم ونمط شخصياتهم، بما يعطينا العناصر الأساسية لوعيهم وفكرهم التصوري، ومدى تطابق ذلك مع البنية الدلالية للجماعة ومع السيرورة التاريخية وتطورها، أي **الرؤية إلى العالم**، كمفهوم محوري عند غولدمان؛ رؤية هي في منزلة نسق فكري أو نموذج معرفي، كما عند عبد الوهاب المسيري[11]، أو نموذج رشيد، كما عند توماس كون[12]، للكيفية التي ينظر بها الفنان إلى العالم، وهي ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى المجموعة. هذه الرؤية التي يحملها النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، سنبرز كيف أنها متناسقة ومندمجة وموحّدة لمجموع واقع الأفراد في المجتمع. هذه الوحدة والاندماج في رؤية المجموعة التي يعبّر عنها النص الغنائي، ليسا بنية ميتافيزيقية مجردة، بل معطى من المواقف والسلوكات والتحيّزات والأفعال التي توحّد الجماعة؛ فمركزية القضية الفلسطينية في أغنية ناس الغيوان، مثلًا، دليل على

---

(10) بول باسكادي، «البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان،» في: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 47.

(11) عبد الوهاب المسيري: العالم من منظور غربي، كتاب الهلال؛ 602 (القاهرة: دار الهلال، 2001)، ص 61، والعلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة، 2 ج (القاهرة: دار الشروق، 2002)، ج 2، ص 446.

(12) توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة؛ 168 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992)، ص 77-86.

توحد الجماعة على موقف وجودي مـــن قضية يمتزج فيها الانتماء الوطني بالانتماء القومي والديني لفلسطين، وهو ما سنقف عليه في تحليل تيمة فلسطين في أغاني ناس الغيوان.

يحقق الفن رؤية العالم على مستوى المجموعة الاجتماعية من خلال أدائه بصورة لا شـــعورية في بعض الأحيان، وليس دائمًا عبر النيات الواعية أو الأفكار السياسية المباشرة. إن استخراج الدلالات الموضوعية لنص مجموعة ناس الغيوان الغنائي سيساعدنا في رسم معالم الهوية الجامعة للجماعة الوطنية التي يعبِّر عنها الفنان.

إن قيمـــة النص الغنائي لمجموعة ناس الغيـــوان، وفق المنهج المعتمد، ســـتتحدد لنا باعتباره ممثلًا لرؤية متناســـقة ومندمجة إلى العالم على مستوى تفكيره أو تعبيره. إنه نص متوترٍ ومتجاوز يجمع بين الوحدة والتعدد في مجموع متناســـق يشكّل وحدة بنيوية. فهذا النص يعطي شـــكلًا جماليًا لرؤية العالم التي بدأ يشكلها المجتمع المغربي بُعيد الاستقلال. والانسجام الجمالي في نص ناس الغيوان يُعبر عن انســـجام اجتماعي؛ ذلك أن الأعمـــال الفنية الكبرى تحيل دائمًا على رؤى للعالم؛ رؤى تشـــكّلها مجموعـــات اجتماعية قبل أن يســـتثمرها الفنان ويُعبر عنها بالكلمة والموسيقى[13]، في إطار ما يســـمّيه غولدمان «الذاتية الداخلية» التي تنشـــأ من خلال الممارسة الاجتماعيـــة للمجموعة. فوظيفـــة الفنان في هـــذه الحالة هي خلق الانســـجام الذي يعيش النـــاس إحباطه في الحيـــاة الحقيقية، ليس

---

(13) Lucien Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, Idées; 228 (Paris: Gallimard, 1970), p. 231.

كالهذيان والخيال أو الحلم الذي قد ينوب عن المادة مما لم يستطع الفرد أو المجموعة الاجتماعية التوفّر عليه في الحياة الواقعية، ولكن من خلال الفن الفاعل الذي يقوّي تيار الوعي ويجعل الفن في قلب الحياة الاجتماعية الحقيقية. فالأعمـــال الفنية الكبرى هي التي يجد فيها الناس كائنات وعلاقات تُعبّر عن طموحاتهم إلى حد معيّن من الوعي والانسجام لم يكونوا هم أنفسهم قد أدركوه بعد[14].

يتجاوز العمل الفني هجنة المادة الخـــام للبنى الذهنية والبنى الدلالية للمجموعـــة الاجتماعية، إلى إنتاج نـــص فني جمالي أكثر تناغمًـــا وانســـجامًا واندماجًا يقدّم الأســـئلة والأجوبـــة لمجموع المشـــكلات القائمة بالنســـبة إلى مجموعة أو طبقة اجتماعية، من خـــلال تمظهرات فنيـــة وصوتية وموســـيقية لما يفكـــر فيه أعضاء المجموعة الاجتماعية.

تتيح لنا البنيوية التكوينية كشـــف الوظيفة الرسالية التي حملها النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ من خلال الإيمان بالإنســـان المغربي والعربي وقدرتهما على العطـــاء والتحدي، وتجاوز جميع عناصر التفكيك التي تتهددهما من أجـــل حياة أفضل في إطار هوية جامعة ومتماسكة ومتكاملة العناصر. فالنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان ليس نقلًا متخيَّلًا للبنى الواعية للجماعة، بل تجسيد جمالي وواقعي للقيم المشـــتركة التي تؤمن بها المجموعة الاجتماعية، في إطار تجانس لا استنســـاخ، بين الحياة الاجتماعيـــة للجماعة ونوع

(14) Lucien Goldmann, *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Paris: Gallimard, 1956), p. 347.

التمظهر الفني الــذي تقدّمة مجموعة ناس الغيــوان، من خلال ثراء فني وحياتي لكل فرد مــن أفراد المجموعة؛ أي التجربة الفردية لكل فرد والمواهب الفنية التي اختص بهــا، والتي تمتح من فضاء متنوّع ومختلف الواحد عن الآخر، في إطار مندمج ومخلوط بوعي الجماعة وقيمها وفعلها. فالفئات الاجتماعية التي تشــكّل مجتمع الفنان هي المبدعة الحقيقية للإبداع الفني والثقافــي. وعمل الناقد الأدبي، من منطلق سوســيولوجي، هو البحث عن التماثل بين بنية/ أيديولوجيا المجموعة الاجتماعية، وتمظهــرات العمل الفني والتجارب الفردية الخالصة لأفراد المجموعة الفنية، ناس الغيوان في حالتنا، من خلال كشف العناصر «الكلية»، و«البنية الدلالية»، و«رؤية العالم» كنموذج تفســيري من داخل النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ ذلك أن خلف كل عمل فني كبير ملقيًا ومتلقيًا يتعيّن تحديدهما والتأريخ لهما ووصفهما، من خلال التقاط سيرة المجتمع وحركيته وعلاقاته داخل النص الفني في إطار صراع واعٍ أو غير واعٍ.

علــى الرغم من ميلنا إلى هــذا الاختيار المنهجــي، لن تكون قراءتنا تطبيقًا لبعض المبــادئ والمفاهيم على النصوص، ولا تطبيقًا لوضعيات جاهزة في متون نظرية؛ فمنهجنا الذي نســتصحبه بشكل مضمر في قراءتنــا النص الغنائي لمجموعة نــاس الغيوان لا يحمل جميــع مفاتيح الواقــع، ولم يقــل غولدمان كل ما يمكــن أن يقال عن المجتمعات وعــن التاريخ وعن الفن وعلاقتــه بالمجموعات الاجتماعيــة. ولكنه منهج يســاعدنا فــي تطوير الوعــي بالظاهرة الاجتماعية والتاريخية والفنية من خلال التأويل كاختيار فردي لما هو

إبداع، يساعد في تشكيل الوعي بالواقع واستعادته بأشكاله المتعددة. فتأويلنــا النص الغنائــي لمجموعة ناس الغيوان هو نــوع من الربط بين النص والمرجع النظري، أي بين الأفكار والأشــياء والحوادث والأفراد والتعبير، وبين الأشــكال والتعابير القديمة، وبين الأســئلة الجديدة والمتجددة؛ أســئلة بنــاء الذات الجامعــة وتحقيق النهضة المنشودة. كما أن تأويلنا لا يروم الوصول إلى المعنى النهائي لمفهوم الذات الجامعة، ولا تشــكيل مرجع أخير أو حكم مختزل، بل يروم النبش في الثقافة أكثر مــن النبش في النصوص، الثقافة الجامعة التي تؤسس البنية الذهنية والدلالية ورؤية العالم المنسجمة والمتماسكة.

إن تأويل النص الغنائي لمجموعة نــاس الغيوان، وفق مقاربة بنيوية تكوينية، يعتمد النظر في البدايات، أي شــروط إنتاج النص، ومن خلال سوســيولوجيا تلقّــي النص واســتهلاكه، أي ما يتعلق بالنهايات، من حيث القراءة والانتشــار والتأويل والمصير الثقافي والاجتماعــي. إن قراءتنا تعنــي مقاربة ما هــو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي بشــكل متفاعل ومتداخل، وهــو ما يتيحه لنا النص الغنائي لمجموعــة كبيرة هي ناس الغيــوان، خصوصًا على مستوى الســياق والمضامين والسير والموســيقى؛ ذلك أن معرفة الفنانين والكتّاب العظام غير ممكنة من دون معرفة التناقضات التي يعبّرون عنها[15].

---

(15) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مراجعة المنصف الشنوفي، ترجمة رضوان ظاظا، عالــم المعرفــة؛ 221 (الكويت: المجلــس الوطني للثقافة والفنــون والآداب، 1997)، ص 148.

أولًا: معادلات الاندماج الاجتماعي في مغرب اليوم من التفكك السياسي إلى الاندماج الاجتماعي

1 - الاندماج ومعادلات الهدم والبناء

كانت الدولة المغربية إلى ما قبل الاستعمار الفرنسي أشبه بإمبراطورية شريفية ذات طبيعة عسكرية ودينية؛ أطرافها مضطربة وأعراقها متصارعة ومِللها ونِحلها وطوائفها متعددة. وكان القسم الأكبر من بلاد المغرب خارج سيطرة السلطان و«المخزن»، نسق السلطة المغربية[16]، أي لم تكن تؤدي البيعة للسلطة المركزية، ولا الضرائب المفروضة إلّا بضغط حملات «التأديب» العسكرية[17]. لكن بدخول الاستعمار الفرنسي، طوقت القبائل المغربية الأمازيغية المستعمر وجيوشه، خصوصًا في الجنوب وفي الشمال، وبرز القائد الثائر محمد بن عبد الكريم الخطابي الذي قاد حرب مقاومة شرسة ضد الاستعمارين الإسباني والفرنسي، بخلفية جهادية دينية،

---

(16) المخزن مفهوم وظيفي مرتبط بالسلطة. انظر: عبد الرحيم العطري، **تحولات المغرب القروي: أسئلة التنمية المؤجلة**، تقديم مصطفى محسن، ط 2 (الرباط: طوب بريس، 2012)، ص 36-37.

(17) بيير فيرمورين، **تاريخ المغرب منذ الاستقلال**، ترجمة عبد الرحيم حزل (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2010)، ص 15. ويرفض عبد الله العروي هذه الأطروحة مؤكدًا أن وضعية المغرب كانت تتميز قبل مجيء الفنيقيين بظاهرتين: الأولى وحدة اللغة والحضارة، والثانية ازدواجية نمط العيش. انظر: عبد الله العروي، **مجمل تاريخ المغرب**، ط 2 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009)، ص 98. وكان العروي عندها يفند الأطروحات الأنثروبولوجية الغربية ذات المقترب الانقسامي في قراءة تاريخ المغرب. انظر: محمد شرقي، **التحولات الاجتماعية بالمغرب، من التضامن القبلي إلى الفردانية** (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2009)، ص 39.

ما ألهم القبائل الأخرى، ولا سيما في الأطلس الصغير. وبدأت فكرة المقاومة والتحرير تسري في القبائل المختلفة والمتناقضة إثنيًا ولسانيًا واجتماعيًا؛ مقاومة شكّلت روحًا ناظمة لجميع ألوان الطيف القبلي والاجتماعي في مغرب النصف الأول من القرن العشرين.

بدأت أولى عناصر الوطنية المغربية تتشكّل مستمدة المدد الفكري والمعرفي من الحركة الإصلاحية التي عرفها الشرق العربي بقيادة الشيخ الإمام محمد عبده الذي نشر أفكارَه في المغرب الشيخُ الإمام أبو شعيب الدكالي[18] حتى إنه عُرف بها، فكان لها الأثر الكبير في القادة الفكريين المغاربة في تلك الفترة، ومنهم الشيخان علال الفاسي (من مناطق فاس) ومحمد المختار السوسي (صوت الجنوب الأمازيغي). لذلك أصبح المسجد فضاء ملائمًا لتعميق المادة الرمادية الأولى المشكِّلة للوطنية المغربية، وهي الإسلام، مستلهمة أفكار الحركة الإصلاحية الشرقية في إطار انتماء عربي أصيل يستظل بمظلة الإسلام كانتماء حضاري. وبعد أن تشكّلت النواة الصلبة للرابطة الوطنية، بامتداداتها العربية والإسلامية، عمل الاستعمار، كإجراء استباقي، على تفكيك هذه

---

(18) هو أبو شعيب بن عبد الرحمن الدكالي الصديقي (ت 1937). عالِم مغربي تتلمذ على يديه جيل من العلماء والمفكرين المغاربة ممن ساهموا في بناء المغرب الحديث. رحل إلى مصر ومكث فيها مدة طويلة، ودرس على علماء الأزهر، مثل شيخ الإسلام سليم البشري، والشيخ محمد بخيت، والشيخ محمد محمود الشنقيطي، والشيخ محمد الرفاعي. قصد مكة المكرمة، ودرس على علمائها، وأجازه كثير من شيوخ العلم في اليمن والعراق والشام، وبعض علماء الهند. مارس الخطابة في الحرم المكي، والإفتاء في المذاهب الأربعة. عاد إلى المغرب في عام 1907، واستقر في فاس. تولى قضاء مراكش، وعمل وزيرًا للعدل والمعارف، ثم تفرّغ للعلم والتدريس إلى أن توفي.

الرابطة بإصــدار الظهير «البربري» الاســتعماري في 16 أيار/ مايو 1930[19]، للتفريق بين المغاربة عربًــا وأمازيغ، وتفكيك رابطتهم الوطنية التي أعاد تشــكيلها مطلب المقاومــة والتحرير[20]. وأدى هذا الإجراء الاســتعماري إلى عكس نتائجه؛ حيث أسســت كتلة العمل الوطني للتحرير، كما ساهم علال الفاسي في تأسيس «لجنة تحريــر المغرب العربي» فــي القاهرة في عــام 1947، وهي التي شكلت المظلة الإعلامية واللوجســتية لعمل المقاومة في الداخل. كما عمّت المغرب والعالم العربي، بقيادة الأمير شــكيب أرسلان، حمــلات رفض أســاليب التفكيك الاســتعماري للهويــة الوطنية المغربيــة والتنديــد بها، أكان ذلك عبــر قرارات إدارية وسياســية كهذه، أم عبر سياســة اقتصادية تقوم على تسويق المغرب باعتباره «المملكة الســعيدة» أو «كاليفورنيا الأفريقيــة»، لاجتذاب رؤوس الأموال، في إطار سياســة «الســحر» و«الخداع» التــي يقوم عليها المشروع الاســتعماري، مع إحداث مراكز تجارية وصناعية كبرى، مثل مدينة الدار البيضاء التي عرفت هجرة قروية واســعة إليها، مع

---

(19) الظهير البربري، وثيقة استعمارية صاغها المقيم العام الفرنسي في المغرب لوسيان ســان. وهي تقر بالاختصاص القضائي للجماعات الشــعبية والمحاكم العرفية على القبائل البربرية، كما تنــص على نقل القضايا الجنائية الخاصــة بالأمازيغ المغاربة إلى القضاء الجنائي الفرنســي، كإجراء للتفريق البنيوي بين العــرب والأمازيغ المغاربة. هذا الظهير الســيئ الذكر الذي بدأ يحن إليه بعض الأصوات الأمازيغية الشاذة اليوم في المغرب على اعتبار أن أي إجراء وطني هو نوع من تعريب المغرب! انظر: أحمد عصيد، سياسة تدبير الشــأن الأمازيغي بالمغرب بين التعاقد السياسي وسياسة الاستيعاب (الدار البيضاء: المرصد الأمازيغي للحقوق والحريات، 2009)، ص 147.

(20) عثمــان الكعاك، البربــر، ط 2 (الدار البيضاء: النجــاح الجديدة، 2003)، ص 94.

تمكين الاستعمار برجوازية حضرية موالية له من خلال قانون تملّك الخواص للأراضي الجماعيــة، أكانت أملاكًا دينية وقفية أم أراضي قبلية، بما يوفر لهــذه الطبقات الذيلية للاســتعمار أســباب القوة والتمكين والتشكل في حالة كمون، استعدادًا لوظائف مستقبلية في دولة الاستقلال؛ طبقة درس أبناؤها في المدرسة الاستعمارية، وهي بالمناسبة بضع عشــرات من الأســر وبضع مئات من الأشخاص، لكن سيكون لها تأثير حاسم في مغرب ما بعد الاستقلال، من حيث احتكار السلطة والثروة، وإحداث الفرز الطبقي النكد بين مكوّنات المجتمع المغربي، فمغرب المركز أو المغرب النافع تســيطر عليه أُســر محدودة، ومغرب الهامش أو المغرب غيــر النافع تعيش فيه أغلبية الشعب من الفقراء والمستضعفين والمقاومين الذي واجهوا الاستعمار وأخرجوه من بلدهم.

بعد الاستقلال، وجدت تلك الطبقة نفسها ضمن المستفيدين الأُول من خروج فرنسا وإســبانيا من المغرب، فكونت إلى جانب الأعيــان وبرجوازيــي الريــف والموظفيــن المخزنييــن القاعدة الاجتماعية والسياســية للســلطة، مــع إذكاء الصراعات ودرجات التفاوت بين المدن والبوادي، واستغلال فقر البادية وسكانها لدعم الســلطة الجديدة، حتى كتب أحــد الباحثين فــي التاريخ المغربي الحديــث أن الفــلاح المغربي هو حامــي العــرش[21]. في مقابل ذلك حوصــرت الحركة الوطنيــة التحررية في المــدن، مع ما لها

(21) ريمي لوفو، الفلاح المغربي المدافع عن العرش، ترجمة محمد بن الشــيخ، مراجعة عبد اللطيف حسني (الدار البيضاء: منشورات وجهة نظر، 2011).

من رصيد وطني ومن عمــق فكري اجتماعي يســاري قاده حزب الاتحاد الوطني للقوات الشــعبية الذي انشق عن حزب الاستقلال الذي كان قد انخرط، بنظر جناحه اليساري في الحزب، في سياسة الدولة الجديدة التي لم تكن بعيدة من الأجندة السياسية لفرنسا في المغرب. كما أن أجهزة الدولة ستعمل على تفكيك حزب الاستقلال نفسه في إطار صراع/ تناقض داخلي بين الأجهزة الأمنية والسياسية للدولة والقيادة السياسية لحزب الاستقلال، في إطار صراع خفي لا يخرج إلى العلن إلّا نادرًا. كما تفرغــت أجهزة الدولة كي تتصدى للمد النضالي الشــعبي الذي حققه حزب الاتحاد الوطني للقوات الشــعبية، خصوصًا بعد النتائج القوية التي أحرزهــا في انتخابات عــام 1963، ومعه حزب الاســتقلال. وتذهب بعــض الروايات والدراسات التاريخية إلى أن الدولة أنشأت جهازَ استخبارات تقنيًا وخاصًا في محاربة الاتحاد الوطني للقوات الشعبية يسمّى الكاب 1 (أو الغرفة رقم 1)، بدعم وتعاون وتنســيق مع خبراء أميركيين[22]. وقد بدأت أولى مهمات هذا الجهاز باعتقالات في 16 تموز/ يوليو 1963 حين اعتُقل قرابة 5000 من مناضلي حزب الاتحاد الوطني للقوات الشــعبية ومناضلي الحزب الشــيوعي المغربي، كما شُنت حملة اعتقالات واســعة في الدار البيضاء، المعقل العمالي لحزب الاتحاد الوطني. وأُدخل المعتقلون إلى معتقلات سرية وعلنية مثل معتقل «دار المقري» في الرباط، حيث تعرضوا لأســاليب شــديدة من التعذيب والتنكيل بدعوى تهديد أمن الدولة، وصدرت في حق كثيرين منهم أحكام بالإعدام، ما عــرّض الحزب المعارض الأول

(22) فيرمورين، ص 72 وما بعدها.

في المغرب للتفكيك والتصدع، خصوصًا أن أغلب المطاردين لجأوا إلى الجزائر، الأمر الذي كان له الأثر في اندلاع حرب الرمال (1963) بين المغرب والجزائر، واستعمال السلطة نعت «المتآمرين المغاربة» ضد المعارضة اليسارية التي كان يقودها الاتحاد الوطني للقوات الشعبية.

من هنا اندلع الصراع الشرس بين الدولة الجديدة وتيارات المجتمع المدني والسياسي التي بدأت تطرح السؤال عن المغرب ما بعد الاستقلال السياسي. واندلعت إضرابات واحتجاجات كثيرة زادها توترًا تعيين الجنرال أوفقير مديرًا للأمن الوطني يوم 13 تموز/ يوليو 1960[23]. وكان أوفقير قد رسّخ الجيش كعماد أمني أساس ارتكزت عليه الدولة في ستينيات القرن الماضي للتعامل مع الاحتجاجات الاجتماعية والسياسية التي استمرت. واستمر العنف والقمع الأمني طوال الستينيات والسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات (حوادث فاس 1990)؛ ففي الستينيات أُعلنت حالة

(23) الجنرال محمد أوفقير، ولد في بوذنيب في منطقة تافيلالت في عام 1920، ابن قائد أمازيغي شارك في الحرب العالمية عام 1939، وعند عودته إلى المغرب في عام 1949 التحق بالديوان العسكري للجنرال دوفال، ثم أصبح في عام 1953 المساعد العسكري للجنرال غيوم الذي كُلف بخلع سلطان المغرب. أصبح أهم ضباط القوات المسلحة بعد الاستقلال. كُلف بقمع مجموعة من الاحتجاجات، خصوصًا ما يسمّى بانتفاضة الريف في عام 1958. عُيّن وزيرًا للدفاع في عام 1964. وتذكر الروايات أنه كان على علاقات وثيقة بالموساد والمصالح الفرنسية، وعُرف بالتصدي القاسي لجميع الاحتجاجات السياسية والاجتماعية التي قادها الاتحاد الوطني للقوات الشعبية. يُعتقد أنه المسؤول عن تدبير عملية اختطاف المناضل السياسي المهدي بن بركة (1965). قُتل في 16 آب/ أغسطس 1972 عند فشل محاولته الانقلابية على الملك الحسن الثاني. انظر: فيرمورين، ص 79-80.

الاستثناء، واختُطف المهدي بن بركة الذي كتب رسالته «الاختيار الثوري»، ودعا إلى تحويل حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية إلى أداة ثورية لاستكمال بناء دولة الاستقلال، واسترجاع الحقوق المهدورة وبناء نظام ديمقراطي. كما شــهدت المرحلة محاولتين انقلابيتين عســكريتين، ما أحدث تفككًا سياســيًا فــي بنية الدولة والأحزاب السياســية. وزاد من حدة التفكك السياسي والاحتقان الاجتماعــي فشــل المخططات الخماســية الحكوميــة، وارتفاع نسبة الاستدانة، وانخفاض أسعار الفوســفات، وتكلفة الصحراء، وأزمة النفط في عــام 1979، والركود الاقتصــادي الأوروبي في عام 1980، إضافة إلى الجفــاف (1980 - 1984) الــذي دفـع الأُســر والشــبان إلى الهجرة إلى المدن، مشــكّلين أحزمة صفيح (عشــوائيات) ينخر فيها الفقــر والحرمان علــى هوامش المدن، خصوصًا الــدار البيضاء التي كانت أكبر حاضــن للبؤس والهجرة القرويــة، والتي عرفت أكبر الاحتجاجات الاجتماعية، ولا ســيما بعد قبول الدولة الشروط المجحفة لصندوق النقد الدولي، ووضع برنامج التقويم الهيكلي (1983)، لاستعادة التوازنات الاقتصادية الكبرى والداخلية، ما يعني سياســة تقشفية تنذر بانفجار اجتماعي وعواقب سياسية غير محسوبة.

في هذا الســياق المتوتر الذي أحدث تفككًا في مؤسســات الدولة وفي توجهــات المغرب السياســية، بــرزت عناصر دينية واجتماعيــة وثقافية وإثنيــة وامتداداتها فــي البــوادي والقبائل، كعناصر كامنة وقــادرة على ضمــان اللُّحمــة الاجتماعية بحكم العلاقــات التضامنيــة الميكانيكيــة والروابــط القيميــة والعرقية

والدموية التي تجمع سكان البوادي، أكانوا يقيمون في السهل أم في الجبل أم في ضواحي المدن، خصوصًا في سهول عبدة ودكالة والشاوية، أي مناطق الدار البيضاء والجديدة وسطات. كما كانت المدن، ولا سيما الدار البيضاء، مناطق التقاء السكان الذين تربطهم بمختلف انتماءاتهم علاقات تجارية عادة ما تكون مدخلًا لإحياء ارتباطاتهم الدينية والثقافية والاجتماعية؛ ففي جو التفكك السياسي والصراع على السلطة أنتجت البادية بخلفيتها التضامنية عناصر الترابط والاندماج التي فشلت الدولة والأحزاب السياسية في تحقيقها، فانبثقت من البادية عناصر ثقافية وفنية ومبادرات فردية وجماعية كانت المورد الذي تشرّبه المغاربة الذين أحسوا بانتمائهم الجماعي وبهويتهم الوطنية ما فوق الدولة وما فوق الأحزاب. وليس صحيحًا ما ادّعاه بعض الدراسات غير الدقيقة بأن مناطق المغرب ظلت «بلاد سيبة»، أي بلا نظام بعد الاستقلال، تعيش في الفوضى وعدم التوازن، خصوصًا في الحياة الاجتماعية المليئة بالتناقضات؛ فهذه أطروحة استعمارية ترى المغرب بلدًا مجهولًا على أبواب أوروبا، أو متحفًا، أو «عبارة عن إمبراطورية مقدسة رومانية جرمانية متسترة بالإسلام، أو مغرب نافع يمكن مصادرة خيراته المادية والثقافية والاجتماعية ونقلها إلى فرنسا»[24]. وإذا كانت الهوية الوطنية في الدولة تقوم على امتلاك الثروة والنفوذ، أي التراتبية على الأرض وعلى الإدارة بروابط معقدة ومتداخلة بين الولاء والتبعية والمنفعة وتكريس

---

(24) الهادي الهروي، القبيلة، الإقطاع والمخزن: مقاربة سوسيولوجية للمجتمع المغربي الحديث، 1844- 1934 (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2005)، ص 24.

النزعة الذاتية والفردانية وضياع الحقوق العامة وانحراف طبائع المجتمع[25]، فإن الهوية الوطنية على المستوى الأفقي كانت دائمًا متجذرة في المجتمع وبناه ومستوياته المختلفة؛ هوية قائمة على التنوع الغني والاختلاف المتكامل والجامع والتضامن والمساعدة.

هذه العناصر الأفقية كان الفن أحد أهم دعاماتها، ولذلك كانت الثقافة وتعابيرها الفنية والجمالية أكبر ضامن لتماسك المجتمع، والحفاظ على روابطه الاجتماعية، بما تُجسد من تنوع وتفاعل وتضامن وإحساس ضمني، واعٍ وغير واعٍ، بالانتماء إلى الجماعة الوطنية. لذلك كانت المخططات الاستعمارية تسعى دائمًا إلى تفكيك الروابط الأفقية بين مكوّنات المجتمع (الظهير الاستعماري «البربري»)، وترسيخ الوجود الفرنسي (عبر وكلاء في السياسة والإدارة والفكر والثقافة)، بعد خروجه، ممن يسمّيهم عبد الله العروي الدعاة الليبراليين ضحايا إغراء الغرب[26]، وكذا حملته على كل ما هو عربي وإسلامي لفصله عن عناصر الهوية المحلية المغربية (لغات محلية، أعراف، تقاليد، فنون...).

إن دور الثقافة بتعبيرها الفني، أي الفن، في تعميق الانتماء الجماعي في المغرب المتعدد هو ما يُشكّل هدف هذا البحث،

---

(25) أحمد العماري، نظرية الاستعداد في المواجهة الحضارية للاستعمار: المغرب نموذجًا، الرسائل الجامعية؛ 20 (واشنطن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1997)، ص 519-525.

(26) كمال عبد اللطيف، درس العروي في الدفاع عن الفكر التاريخي الحداثي، سلسلة المعرفة للجميع؛ 11 (الرباط: منشورات رمسيس، 1999)، ص 33.

من خـــلال التركيز على النـــص الغنائي لمجموعة نـــاس الغيوان التي ارتبـــط بها المواطن المغربي لأنه وجد فيهـــا هويته بروافدها المتعددة؛ نص يســـاعده في اســـتعادة جذوره بمرجعياتها الدينية والإثنية واللســـانية، وتجذيرهـــا للتخلص من وصاية المســـتعمر الوجدانية[27]. هـــذه الاســـتعادة الجامعة للهوية الوطنية فشـــلت الدولة والأحزاب السياسية في حمايتها من المخططات التفكيكية الفرنســـية، لأن الفاعلين السياسيين شـــغلهم الصراع على الثروة والســـلطة، فأخذ المجتمع زمام المبادرة من خلال إمكاناته الذاتية التي توفرها الثقافة والغناء، وكانت «نـــاس الغيوان» تعبيرًا بصيغة الجمع عن مجتمع مندمج ومتماســـك ومتضامن في آماله وآلامه، الأمر الذي سيثبته البحث من خلال فرضيته وإشكالاته ومنهجه.

2 - سوسيولوجيا النص الغنائي في المغرب:
من الصراع على السلطة إلى بناء الهوية الجامعة

ارتبطت السياســـة بالغناء على طول الوطـــن العربي بل وفي العالم؛ إذ اســـتطاعت أشـــعار محمود درويش التي لحّنها مارسيل خليفة وغنّاها حمـــل القضية الفلســـطينية إلى البيـــوت كلها. كما حملت أشعار أحمد فؤاد نجم التي لحّنها وغنّاها الشيخ إمام رؤى الطبقات الاجتماعية المسحوقة في مصر، وعبّرت عن رؤيتها للعالم وعن بنيتها الدلالية والذهنية وعن آلامها وآمالها.

---

(27) محمود الذوادي، التخلف الآخر: عولمة أزمـــة الهويات الثقافية في الوطن العربي والعالم الثالث (تونس: الأطلسية للنشر، 2002)، ص 109.

كما شكّل النص الغنائي مكونًا أساسيًا في المشهد السياسي المغربي، أكان ما تعلق بالدولة وأجهزتها أم بالقوى الاجتماعية الواسعة؛ وحرص السلاطين المغاربة منذ القديم على تنظيم الاحتفالات الموسيقية، بمناسبة انتصارات عسكرية أو ولادات أو حفلات رسمية وطنية ودينية، حيث تُلقى فيها الأشعار أو تُقرع فيها الطبول[28]. كما شكّل النص الغنائي بعد الاستقلال أداة من أدوات الصراع على السلطة، وأداة لمواجهة الاستعمار عبر الأناشيد الوطنية. والنشيد الوطني عبارة عن مقطوعة شعرية قصيرة تقوم على إيقاع خفيف وسريع وتعتمد أداء جماعيًا، وغالبًا ما تكون مجهولة المصدر؛ إذ كثيرًا ما تشارك في صوغها وإنتاجها على مستوى النظم أو على مستوى التلحين نخبة من مثقفي الحركة الوطنية، ومن ضمنها الشاعر والأديب والفنان الموسيقي؛ أناشيد تبلور أماني الحركة الوطنية وطموحاتها[29]. واستمر النشيد الوطني المغربي يستمد قوته من النشيد العربي الذي بقي ملازمًا الإنسان العربي في التعبير عن مواقفه البطولية، وكان شعار كفاحه من أجل الحياة الحرة والكريمة، كما عكس بطولات المرأة والرجل المغربيين؛ إذ انتشرت أناشيد وطنية بطولية بلغات محلية مثل الأمازيغية،

---

(28) أبو الحسن علي بن عبد الله بن أحمد بن أبي زرع الفاسي، **الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس** (الرباط: دار المنصورة للطباعة والوراقة، 1973)، ص 364.

(29) عبد العزيز بن عبد الجليل، **الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير**، جمع ودراسة وتدوين موسيقي عبد العزيز بن عبد الجليل، مراجعة وتقديم عباس الجراري، سلسلة تراث (الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية؛ مطبعة المعارف الجديدة، 2005)، ص 65.

ذات نبرة سياسية مرتفعة تســتخف بالمستعمر وتدعو إلى مقاومته. وأعطت النهضة الأدبية العربية الحديثة، مع الرابطة القلمية والعصبة الأندلســية في المهجر الأميركي، دفعة فنية وفكرية جديدة للنشيد الوطني بخصائصه الموســيقية وأنماطه الشعرية وقوالبه الغنائية[30]. واشتهر بعض الأناشيد في العالم العربي مثل نشيد «ربنا إياك ندعو» الذي نظمه الأديب المصري والبلاغي محمد صادق الرافعي ولحّنه محمد داود[31]، ومنه:

ربنــا إيــاك ندعــو ربنــا	آتنــا النصــر الــذي وعدتنا
إننــا نبغــي رضــاك إننــا	ما ارتضينــا غير ما ترضى لنا
أنفسًــا طاهرة طهر الحرم	تمــلأ التاريخ مجــدًا وكرم
وافيــات بالعهــود والذمم	راقيــات للمعالــي والهمم

أو «نشــيد الحرية» الذي وضع كلماته كمال الشــناوي ولحّنه محمد عبد الوهاب في عام 1952، بمقدمته الموسيقية التي اتُّخذت في عهد الثورة شــعارًا لنشــرة الأخبار في إذاعة القاهرة. وحُوّلت كلمات اللازمة إلى ما يناســب الأوضاع الوطنيــة في المغرب في الخمسينيات من القرن الماضي، فجاء ذلك على النحو التالي[32]:

يــا قــومنا انــهضــوا	وكــونــوا إخــوانــا
واتحدوا كــي تبلغوا الأمل	ســيــروا يــدا فــي يــد

---

(30) بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية، ص 26.

(31) بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية، ص 238.

(32) بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية، ص 251.

وأصبحت اللازمة المغربية:

نحـــن يا قطر بنـــوك نفتديك　　نفتدي بالروح حماك نفتديـك
دمنا مــلء ثـــراك نفتديك　　نحن يا قطر بنـــوك نفتديك

وكذلك نشيد «نحن طلاب المعالي» الذي لحّنه فضول الصائغ وانتشر في المغرب، وسط الشباب:[33]

نحـــن طـــلاب المعالـــي　　نحـــن جـــند الـعـــرب
حيـــن نمشـــي لا نبـــالي　　بـــالأذى والنُـــوَب
بعلـــــوم وفـــنـــون　　واتـحـــاد وثـبـــات
سنقـــــوم ونـــصـــون　　مجدنـــا حتـــى الممـــات

قدّم النشـيد للحركة الوطنية المغربية نمطًا إبداعيًا جديدًا في أسـلوب نظمه وفي طبيعة لحنه وقوة تأثيره مـن حيث هز النفوس وإثارة الهمم، متجاوزًا المدائح النبوية بألحانها الرتيبة والخاشـعة، أو الموشـحات الأندلسـية بإيقاعها المترف والمسترخي، ما يعني انبثاق روح جديدة، وإنسان جديد ارتوى بمضامين أناشيد قوية آتية من المهجر أو من المشـرق، مثل نشـيد «الرياح» لميخائيل نعيمة، ومطلعه:

هلِّلـــي هلِّلـــي يـــا ريـــاح　　وانســـجي حول نومي وشاح

ونشيد «الشباب» لبشارة الخوري، ومطلعه:

---

(33) بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية، ص 254.

نحن الشباب لنا الغد ومجده المخلد

أو نشيد «العلم»، ومطلعه:

يا علمي يا علم العرب أشرق واخفق

في الأفق الأزرق يا علم

أو نشيد «الجامعة» الذي وضع كلماته أحمد رامي في عام 1936، ولحّنه رياض السنباطي وغنته أم كلثوم، وانتشر في المغرب، ومطلعه:

يا شباب النيل يا عماد النيل

هذه مصر تناديكم فلبوا

دعوة الداعي إلى القصد النبيل

شيدوا المجد على العلم وهبوا

ثم سيروا في حمى الله المعين

كما انتشر وسط المقاومين المغاربة نشيد «أرض الأجداد»، للشاعر اللبناني حليم دموس، وفيه دعوة صريحة للمواطنين العرب المهاجرين إلى العودة إلى الوطن العربي، ومطلعه:

عليك مني السلام يا أرض أجدادي

ففيك طاب المقام وطاب إنشادي

على الرغم من احتواء هذه الأناشيد أسماء مناطق محلية مثل النيل، أو التعبير عن قضايا مثل الهجرة بالنسبة إلى لبنان، التي لم

يكــن المغرب يعانيها يومــذاك، أقبل المغاربة على هذه الأناشــيد وعلى ترجيع كلماتها دونما تغيير للنــص، إيمانًا منهم بأن الانتماء العربي كافٍ للشعور بوحدة المصير ووحدة الهم ووحدة الوجدان والعواطف، وكذا ما يحمله النشــيد العربي مــن علامات لـ «البنية الدلالية» و«البنية الذهنيــة» التي توحّد العرب حيثمــا كانوا؛ فكم كان الشباب المغربي وما زال يستمتع بالاستماع إلى نشيد «بلادي» الذي لحّنه الفنان المصري سيد درويش أو بترديده، ومطلعه:

بــلادي بــلادي بــلادي لــكِ حبــي وفــؤادي
مصــر يــا أم البــلادِ أنــت غايتــي والمــرادِ
وعلــى كل العبــادِ كــم لنيلــك مــن أيــادي

وكأنه يتحدث عن المغرب، مــن دون الانتباه إلى أنه يخاطب مصر! كمــا كان طلبــة البعثــة المغربية فــي مدرســة نابلس في فلسطين[34] يرددون نشيد الزعيم الســوري فخري البارودي، دليلًا على الانتماء الوطني الواسع للمغاربة، ومطلعه:

بــلاد العــرب أوطانــي مــن الشــام لبَغْــدَان
ومــن نجــد إلــى يمــن إلــى مصــر فَتَطْــوَان

كان النشيد الوطني أداة لتحقيق التحرير وشحذ الهمم لمقاومة الاســتعمار، وتحوّل بعد الاســتقلال إلــى أداة مركزيــة لتكريس السلطة من خلال انتشار أناشيد وأغانٍ «مناسباتية» تحتفي بالحاكم

(34) بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية، ص 42.

وحاشيته وتقوّي نفوذه السياسـي. وفي المقابل أنتجت المعارضة أناشـيد حزبية مضادة، أو اقتبسـت الأغاني السياسـية من الشرق، مثل أغاني الشيخ إمام ومارسـيل خليفة وفيروز، لتُعبر عن مواقفها واحتجاجها. وبلغ الصراع أشده بين السلطة والمعارضة إلى درجة أن انقلاب الصخيرات فـي 9 تموز/ يوليو 1971 جرى في خضم الاحتفالات الغنائية والموسيقية بذكرى ميلاد الملك الحسن الثاني، بل أرغم الانقلابيون الفنان المغربي عبد السـلام عامر على تلاوة البيان العسكري عبر ميكروفون الإذاعة الوطنية في الرباط معلنًا قيام الثورة، بعد أن رفض ذلك عبد الحليم حافظ الذي كان بين حضور الحفل يومـذاك[35]. وعكس النص الغنائي في مغرب الاسـتقلال الصراع السياسي على السلطة، وما زال مستمرًا إلى اليوم من خلال «المهرجانات» التي يشـرف عليها عادة رجال نافـذون في أجهزة الدولة، أو من خلال اسـتدعاء القوى السياسـية عددًا من الفنانين للمشاركة في حملاتها الانتخابية.

وإذا كان النص الغنائي قد سـاهم في مرحلة الاسـتعمار في إذكاء الشـعور الوطني وبنـاء الهوية الوطنية الجامعـة، فإنه تحول بعد الاسـتقلال إلى أداة لبنـاء الدولة وتكريس نفوذهـا، أو نقدها ونزع الشـرعية عنها، وهو ما أحدث تفككًا سياسيًا في الذات الفنية المغربية بسبب تحزب الفنان وانحيازه إلى مواقف سياسية محددة، أكانت مواقـف الدولة ورموزها أم مواقـف المعارضة ومناضليها. وإذا كان فن المقاومة، عبر النشيد أو الشعر أو التعابير الفنية المحلية

(35) محمد شقير، النص الغنائي بالمغرب: بين بناء الدولة وتمجيد السلطة (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2012)، ص 12.

المتنوعة، قد عمّق معاني الوحدة الفكرية والسياسية والشعورية للمغاربة، بخلق ما يسمّى «الأمة المغربية»، ونقض الأطروحات الاستعمارية التي صوّرت المغرب فسيفساء قبلية متناحرة، من دون جذور ولا أصول، فإن الصراع على السلطة بعد الاستقلال أدى دورًا كبيرًا في تفكيك هذه الوحدة الشعورية؛ إذ اقتصر النشيد على ترسيخ رموز الدولة العصرية: تحية العلم؛ النشيد الوطني (1969) الذي يُجسد الولاء السياسي إلى الوطن؛ نشيد يجمع بين الموسيقى واللحن، في منزلة «سلام ملَكي» من وضع قبطان فرنسي في عهد الماريشال ليوطي، كتب كلماته أحد شعراء البلاط في عهد الحسن الثاني، وجُدِّد من خلال ظهير شريف رقم 1.55.99 صادر في 23 شباط/ فبراير 2005 ويتعلق بخصوصيات علم المملكة والنشيد الوطني، وفي مادته الثانية: «تحدد كلمات النشيد الوطني وتوليفته الموسيقية وفقًا للملحق بظهيرنا الشريف هذا»[36]. وصدرت مذكرة رقم 121 بتاريخ 30 أيلول/ سبتمبر 2003 تحث على الالتزام بتحية العلم والنشيد الوطني في المؤسسات التعليمية في مختلف البوادي والمدن، كأداة من أدوات الارتباط بالوطن والتعبير عن رسوخ حبه في الوجدان، كما ورد في المذكرة.

علاوة على ذلك رسّخ النشيد والأغنية مركزية الخطاب الأيديولوجي والسياسي للدولة القائم على تدعيم المؤسسة الملكية من خلال التغني بها، لترسيخ شرعيتها السياسية بين الأوساط الشعبية وتوسيع شعبيتها السياسية بين مختلف الفئات والشرائح

---

(36) شقير، ص 66-67.

الاجتماعية، فراج في الأناشيد والأغاني والتعابير اليومية «عاش الملك» و«يحيا الملك»[37].

كذلك ظهر مفهوم «الأغنية الوطنية» بكثافة تجسّد الانتماء إلى الدولة ومؤسساتها والولاء لرموزها؛ إذا كانت تذاع من خلال الإشراف الملكي عليها، خصوصًا في عهد الحسن الثاني. وتُسجل الأغاني التي تحظى باستحسان الملك مع الجوقة الملكية، والأخرى الأقل منها استحسانًا مع الجوقة الوطنية[38]. وأعطيت الأهمية للأغنية الوطنية، بالمفهوم التي ذكرناه، ونال أصحابها الحظوة المادية والمعنوية في شكل هبات عينية أو قِطع أرض، مع اهتمام الإذاعة والتلفزيون بهذا النوع من الأغاني التي تذاع في الأعياد والمناسبات والاحتفالات الرسمية، بل جرى تشغيل مجموعة من الفنانين والمطربين والملحنين والموسيقيين في الإذاعة الوطنية[39]، فأدى الأمر إلى تراكم أكثر من 2500 أغنية وطنية في أرشيف الإذاعة والتلفزيون، من الإيقاعات الأندلسية والملحون والأغنية العصرية؛ منها 1000 أغنية عن عيد العرش (مناسبة تولّي الملك الحكم)، و800 عن عيد الشباب (مناسبة ميلاد الملك)، و700 عن مناسبات وطنية خاصة. ويذكر بعض الإحصاءات أن الأغاني التي أُنتجت لمناسبة عيدي العرش والشباب بين الستينيات

---

(37) شقير، ص 42.

(38) أبو بكر بنور، ضروب الغناء وعمالقة الفن (الرباط: مطبعة الأمنية، 2003)، ص 121 وما بعدها.

(39) بوجمعة أشفري وأحمد بوستة، «الأغنية الوطنية بين ملكين،» البيضاوي، 2005/5/17.

والسبعينيات تجاوز 3000 أغنية[40]، إلّا أن هذا الكم الهائل من الأغاني لم يتجاوب معه الجمهور، بل عرف تراجعًا واضحًا من حيث الجودة والتوزيع والأداء مع بداية الثمانينيات، بسبب افتقاده الصدق الفني وامتلائه بالتزلف لأهل الجاه والسلطان، وسقوطه في التكرار والإسفاف إلّا ما ندر، إضافة إلى خلوّه من كل ما هو إنساني واجتماعي وسياسي. ويعتقد كثيرون من المهتمين بالشأن الغنائي في المغرب أن عهد الأغنية الوطنية، أو أغنية السلطة، انتهى بوفاة الحسن الثاني الذي استثمرها، بحكم ثقافته الموسيقية الواسعة، كأيديولوجيا جمالية للربط بين الشعب والعرش. وكان الملك الحسن الثاني يستقبل في قصره كبار الفنانين العرب مثل محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم وفريد الأطرش وفايزة أحمد. كما أن الطابع التكسبي لتلك الأغنية الوطنية أفقدها قيمتها التعبيرية والجمالية، وحدَّ من إمكاناتها التشغيلية والتوجيهية، إضافة إلى أن إغراقها في المحلية المغربية وعدم انفتاحها على القضايا القومية العربية والإسلامية أو الإنسانية حوّلاها إلى مجرد تعابير نخبوية وسلطوية موزونة ومقفّاة وملحّنة بلا روح ولا حس صادق، فانقطعت عن الجمهور وقاطعها على الرغم ممّا توافر لها من دعاية ودعم إعلامي وسياسي، بل كانت هذه الأغنية مسؤولة عن زعزعة إيمان الجمهور بالوطن وحبه له، مثلما كانت مسؤولة عن اهتزاز الإحساس بالهوية الوطنية والانتماء إلى الجماعة - الأمة.

لذلك ابتعد عنها الشباب لأنها تشوش على عاطفته الوطنية

(40) أمينة كندي، «الفئران تلتهم أرشيف الأغنية الوطنية،» جريدة الصباح، 20/10/2012 (العدد 2664).

الدفينة واللصيقة بذاته، لتنهار هذه الأغنية بتولّي الملك محمد السادس الحكم، لأن القائمين عليها في الإعلام والتلفزيون صدرت إليهم الأوامر بعدم تغنّي المطربين بالملك، وهذا ما ذكره أحد أشهر المطربين المقربين من الحسن الثاني، بدعوى أن القائمين على المشهد الفني في المغرب اليوم لم يعد لهم غرض في الأغنية الوطنية[41].

الأغنية الوطنية في المغرب كانت أغنية السلطة بامتياز، تحتفي بشرعيتها أكانت سياسية أم دينية، مثل أغاني الراحل الفنان إسماعيل أحمد الذي لُقّب بمطرب القصر (120 أغنية)، وأغاني الفنان عبد الوهاب الدكالي المتميّزة لحنًا وكلمات، ولا سيما أغنية «حبيب الجماهير» التي أُعجب بها الحسن الثاني، والفنان المعطي بنقاسم، والفنان محمود الإدريسي، والراحل محمد الحياني، والراحلة رجاء بلمليح، والمطربة سميرة بنت سعيد، والمطربة عزيزة جلال، والفنان محمد فويتح، والفنان إبراهيم العلمي، والفنان الشعبي حميد الزاهر بأغنيته «مراكش يا سيدي فرحانة بيك»، وهي الأغنية التي طلب من صاحبها تقديمها إلى الجنود المغاربة في الأقاليم الصحراوية في عام 1983، بدعوة من وزارة الداخلية، كما كانت تذاع مرارًا على أثير القنوات الإذاعية الرسمية، خصوصًا أن الأغنية الوطنية في عهد الحسن الثاني تحولت وفق ما ذكرنا إلى أداة للدعاية السياسية[42] من خلال الإشادة بمنجزات

(41) انظر: المطرب محمود الإدريسي، في صحيفة البيضاوي.

(42) شقير، ص 132.

السـلطة؛ ولعل أبرز هذا النوع أغنية الفنان عبـد الوهاب الدكالي التي يقول مطلعها:

عهـد الحسـن الثانـي	مخـلـد بالأعـمـال
شـلا يكـول لساني[43]	عـمـل الأبطـال
حقـق لنـا الآمـال	البعـيـدة المنـال

وهي أغنية طويلة مملوءة بالدعاية وتسويق مشاريع السلطة في الصناعة والفلاحة والتجهيزات. فعبد الوهـاب الدكالي غنى أغنية بعنوان «مليون هكتار»! اسـتثمر فيها مجموعة من الألفاظ الرائجة في أغنية المعارضة: كالثورة والكفاح والفلاح والمناجل...

في مقابل أغنية السلطة، سعت المعارضة إلى توظيف الأغنية لتكريس شعبيتها وفك الحصار المضروب عليها أمام احتكار الدولة وسـائل الإعلام العمومي. وبرز ضمن مطربي اليسار الفنان سعيد المغربي، مع اسـتعارة أغاني مارسيل خليفة والشـيخ إمام وأغاني الثوار الفلسطينيين وتكييفها مع السياق السياسي المغربي، فصارت الأغنية المعارضة تمثّل النقيـض الفني للأغنية الوطنية؛ إذ تقوم من حيث المضمون على التشهير بقمع السـلطة، ونقد مضمون النظام السياسي وأسلوب الحكم.

برز سـعيد المغربي في هذه الفترة ولحّن أغنية «سـعيدة امرأة أحبت الضوء»، كلمات الشـاعر عبـد الله زريقـة، وتتحدث عن المناضلة اليسارية سـعيدة المنبهي التي ماتت تحت التعذيب، وبعد

---

(43) شلا تعني: ما أكثر، يكول تعني: يقول.

أربعين يومًا من الإضراب عن الطعام. أدّاها المغربي بلحن تصويري مميّز وأداء غنائي تعبيري ونبرة حماسية، وكان ذلك في الأسبوع الثقافي لجمعية المدرسة المحمدية للمهندسين في الرباط. بعد الانتهاء منها، وقف الجمهور يصفق ويصيح بالشعارات المطالبة بالحرية والديمقراطية والعدالة. كما أدّاها مرة أخرى في الكنيسة الكبرى في الدار البيضاء، وفي بيت الضحية في مراكش. وأمام هذا التجاوب، أصبح سعيد المغربي يأخذ قصائده من أدب السجون ومختلف قضايا الناس وتطلعاتهم. تقول كلمات الأغنية:

أربعون يومًا مرت على ضحكتها

بحثت عنها في الألوان

وجدتها لونًا أحمر

عانق الشمس، عانق العينين

سألت عنها الأمهات

قلن لي: سعيدة وطن مسجون

بربكم، لا تسألوني عنها

هل هي امرأة؟

هل هي وطن؟

اسألوني: سعيدة سجن ثار

سعيدة وطن ثار

سعيدة مدرسة سجينة

سعيدة وطن مسجون

سعيدة طفل فقد أباه في شوارع البيضاء

يا وطن الجياع - يا وطن الفقراء

يا وطن الفقراء والمعتقلين

يا وطن الصمود

موتك صمود

دمك صمود

أربعون يومًا مرت على سعيدة

تتحدى الجوع تتحدى الردة

تتحدى الجوع والجلاد

تتحدى تتحدى: وطن القهر، وطن القمع، وطن الاستشهاد

تركزت موضوعات سعيد المغربي في أغانيه على الاعتقال السياسي وإضرابات المناضلين اليساريين، كما مست معاناة المقاومين بعد الاستقلال الذين تعرضوا للتهميش، خصوصًا أغنية «المعطي باقي عندو ما يعطي»، أي «المعطي ما زال عنده ما يعطيه». وتعرّض المغربي نفسه للمطاردة والنفي، فبقيت الساحة الفنية فارغة إلّا من أغنية السلطة. ولم تزد العلاقة بين الجماهير والدولة إلّا ابتعادًا، ولا سيما بعد حوادث الدار البيضاء في 23 آذار/ مارس 1965 حين أطلقت الأجهزة الأمنية النار على الطلبة والتلاميذ وعلى عائلاتهم، وزُجّ بعدد كبير من المتظاهرين في السجون.

في هذا السياق الفني الذي هيمنت فيه أغنية السلطة، وضعفت أغنية اليسار المعارض وأصبحت محدودة الانتشار والذيوع، وبسبب ظروف الاحتقان الاجتماعي والسياسي، تعمّق التفكك السياسي للشخصية الوطنية، واشتدت القطيعة بين الدولة ومؤسساتها ومُواليها وبين المجتمع وفئاته المستضعفة والمحرومة، فكانت المعطيات مواتية لتشكّل مجموعة ناس الغيوان من خارج فضاء الصراع السياسي على السلطة والثروة، لتقدّم خطابًا غنائيًا منغرسًا في جذور المجتمع ومنفتحًا على مكوّناته، أكانت في الدولة أم خارجها، حاملًا همَّ التعبير عن إحساس المجتمع العميق بصدق وروحانية.

ثانيًا: النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان جاذبًا للاندماج الاجتماعي

1 - ناس الغيوان: سيرة ومسيرة... مناضلون على الخشبة

أ - زمن ناس الغيوان

يصف صحافي ألماني سهرة لمجموعة ناس الغيوان حضرها في الملعب الرياضي الكبير لمدينة أغادير جنوب المغرب، وهي مدينة أغلبية سكانها أمازيغ، قائلًا: «يكتظ ملعب مدينة أكادير بجمهور صاخب، ويمزق الشباب ذوي الشعر الطويل قمصانهم عن أجسامهم ثم يلوحون بها مثل أعلام على وقع موسيقى ناس الغيوان. ويرقص جمهور الشباب وهم يتزاحمون نحو الجنود

ورجال الشـــرطة الذيـــن يحيطـــون بالحفل، يحـــاول رجال الأمن إبعادهـــم. وتنزلق فتاة شـــجاعة مـــن خلال الصفـــوف، وتقفز بين الموســـيقيين، ثم ترقص معهم لحظة قبل أن يسحبها المنظمون من فوق الخشـــبة. ولكن بعد الأغنية النهائية لا يقف في وجه الجمهور أي شـــيء؛ ويتجاوز الشـــباب جميع الحواجـــز وينتزعون الآلات الموســـيقية من مجموعة ناس الغيوان، ويعانقونهم بشـــوق ولهفة، وقبل النزول من فوق الخشـــبة تقف شـــابة مغربيـــة مربوعة القوام في طريق الفنان العربي باطما، أحد أعضـــاء المجموعة، وتضع له وشـــاحها على عنقه!»[44]. هكذا يتعامل الشـــباب، في جميع أنحاء المغرب، مع هـــذه المجموعة الغنائية - الظاهـــرة. تُرى، لماذا هذا الاحتفال بها؟ ثـــم لماذا كانـــت أغانيها محظورة رســـميًا؟ ولماذا يتعرض أعضاؤها للتحقيق والاســـتنطاق عقب كل ســـهرة فنية، أو عند إصدار ألبوم جديد[45]، مـــع أن المجموعة لم تكن مرتبطة بأي حزب سياسي[46]؟ ولماذا كان المســـؤولون في الإذاعة والتلفزيون في المغرب ينزعجون من أغانيها؟ ولماذا يرتبط بها جميع المغاربة

---

(44) أندرياس كيرشغيســـنر، «فرقة ناس الغيـــوان ..... «بيتلز» المغرب،» ترجمة رائد الباش، مراجعة هشام العدم، موقع قنطرة الألماني، <http://ar.qantara.de/content/frq-ns-lgywn-lmgrby-frq-ns-lgywn-bytlz-lmgrb>.

(45) يقول عمر الســـيد، أحد أعضاء المجموعة، ورئيسها اليوم: كانت مضايقات ولا أحد يمكن أن ينكر ذلك، وهذا معروف، وتحدث عنه الناس كثيرًا. وقد كنت أتعرض لاستنطاقات الشرطة، وتسألني: ما هذا الغناء؟ ومن أين حصلتم عليه؟ ومن كتبه؟ انظر: بيان اليوم، 18/ 8/ 2008.

(46) صرح بذلك المحافظ العام للتلفزيون المغربي، الأســـتاذ خالد مشبال الذي أحيل على المجلس التأديبي بسبب مقالته في جريدة المحرر، لسان المعارضة اليسارية، التي ينتقد فيها الإذاعة والتلفزيون من الداخل. انظر: الاتحاد الاشتراكي، 11/ 9/ 2009.

على اختلاف لغاتهم ولهجاتهم ومفرداتهم الثقافية المحلية؟

ظهرت مجموعة ناس الغيوان في بداية السبعينيات من القرن الماضي في سياق دولي عرف استكمال تشكُّل الدولة الرأسمالية المصنِّعة، وتراجُع الاستعمار العسكري، وبروز الأزمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتفجُّر سؤال القلق والبؤس والتمرد، خصوصًا في العالم الثالث، وهو ما نلمسه في مضامين أغاني ناس الغيوان؛ هي أحاسيس أجيال ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ دول وجدت نفسها ضحية تقدُّم تكنولوجي مجنون أنهك الإنسان وسحق كرامته. في هذا السياق الدولي، الأوروبي على الخصوص، برزت أطروحات الوجودية، ومقولات الاستلاب والتشيّؤ والفردانية. كما اجتاحت أوروبا وأميركا حركات تمرد اجتماعي وسلوكي تدعى «الهيبيزم»، امتد لهيبها إلى بلدان العالم الثالث، ووصل إلى المغرب. أمّا على الصعيد العربي فكانت هزيمة 1967 وتغوّل العدو الصهيوني وتشريد الشعب الفلسطيني وتحجيم الإشعاع القومي ومحاصرته، أسبابًا خلقت جوًا من فقدان الثقة في الذات العربية، ورسّخت الإحباط في نفوس الشباب، فتعمق الرفض وسطهم والتمرد على الموجود والسائد. وزاد حدةَ هذا الوعي الشقي واقعٌ محلي مسكون بالقهر السياسي، مع فشل المعارضة في إحداث التوازن مع نظام الحكم، وتعمق الأزمة الاقتصادية، واشتداد الاحتقان الاجتماعي، وهو ما سبق ذكره في مقدمة هذا البحث.

في هذا السياق، كانت أغنية السلطة سائدة على المستوى الفني، فيما لم تستطع أغنية المعارضة اليسارية بناء نموذجها

ومعادلها الجمالـــي إلّا من محـــاولات محدودة مثلمـــا رأينا، مع ســـعيد المغربي، في وقـــت توافر لأغنية الســـلطة الدعـــم المالي والإعلامي. فجأة اكتشـــف الجمهور المغربي موهبة مجموعة من الشـــباب على خشبة «المســـرح البلدي» في الدار البيضاء، يردّدون تعابير غنائية شـــعبية ســـاخرة، تحمل في عمقها رســـائل مشـــفرة من النقد الاجتماعي والسياســـي اللاذع؛ تعابير تنهـــل من التراث المغربي والعربي، وتســـتثمر غناه وعمقه للتعبير عن قضايا الناس، مع اســـتيعاب مكوّنات الجغرافيا الثقافية المغربية، والاستفادة من فضاء الـــدار البيضاء بصفتها مدينة كبيرة وملتقى الثقافات الشـــعبية والتعبيرات الفنية الوطنية، وقِبلة لهجرات سكان البوادي المغربية. هذا الفضـــاء أتاح لهؤلاء الشـــباب الموهوبين والمســـكونين بقلق الروح والفن فرصة إنتاج خطاب مســـرحي شعبي في شكله العام، لكنه خطاب يخلق تواصـــلاً روحيًا بجمهور متنوّع في جذوره، وإن كان مندمجًا ومتناسقًا في ذاكرته وخياله وجهاز تلقّيه، من خلال لغة يومية منزوعة من واقع الناس ومصبوبة فـــي قوالب لحنية وإيقاعية وحوارية قريبة من روح الشـــعب ومن بنيته الذهنيـــة والدلالية، مع استثمار آلات إيقاعية شعبية مغرقة في الأصالة.

من هذا الفضاء المسرحي خرج أربعة ممثلين: بوجميع وعمر والعربي وعلال، ليؤسســـوا مجموعة ناس الغيوان، وليعيدوا إنتاج الثقافة الشـــعبية للمجتمع المغربي المتنوّع، في إطـــار رؤية العالم وبنية ذهنية متناغمة ومتكاملة العناصـــر، بعدما كادت الأيديولوجيا الاســـتعمارية بأداتها الفاعلة، اللغة الفرنسية، والثقافة الفرانكوفونية تقتل روح الانتماء المحلي والقومي في الـــذات المغربية، وتحوّل

المغرب إلى مجرد ملحق تابع لهوية السيد المستعمر الفرنسي.

برزت ناس الغيوان لتعيد إنتاج الاندماج في الهوية والمجال، بعدمـا فككهـا الاسـتعمار وعوامل الصـراع على السـلطة بعد الاسـتقلال، وأعادت إنتاج اندماج الهوية وتماسـكها في مضمون جديـد ولحن أصيل ولغة بسـيطة وبـآلات غنائية شـعبية ضاربة الجذور في التراثين المغربي والعربي الأصيلين مثل البندير والدف والطبل والسـنتير والبانجو والعود والدعدوع (الهراز) والطمطام. ويعني اسـتثمار الموروث الشـعبي عند نـاس الغيوان اسـتثمار المشـترك اللغوي الثقافي عند المغاربة؛ من تراث شـفوي شعبي ولغة يومية متداولة، مشـكّلين بذلك صورة قاتمة وحزينة من واقع الجماهير، ومنتزعين صورًا واسـتعارات من حياتهـم ليحيوا بها، ناقدة حياة البذخ والترف والاسـتهلاك. كما استثمرت المجموعة ألحانًا شعبية نابعة من الموسـيقى العامية ومن منابع لحنية منغرسة في جذور الناس وأعماقهـم. بذلك أخرجت «ناس الغيوان» ألحان الفقراء وأهازيجهم وصخبهم ورقصهم وموسـيقاهم من التهميش والفضاءات المغلقة في الحارات الشعبية على هامش المدن الكبرى (الدار البيضاء نموذجًا)، أو في البـوادي المنقطعة والمعزولة، إلى التداول العام عبر الخشـبة وعبر الحفلات المتنوعة داخل المغرب وخارجه. وبذلك اسـتطاعت أغاني ناس الغيوان استعادة الجمهور المسـتلَب غربيًا إلـى أصوله المغربيـة والعربيـة وتجذير جذوره وأصوله. كما حررت موسيقى ناس الغيوان الموسيقى المغربية من خلال بعث الحياة من جديد في الإيقاعات المطمورة وموسـيقاها المهمشة، علاوة على تحريرها الجمهور الفني المغربي من التنميط

التعسفي للذوق والموسيقى الذي فرضه المستعمرون عليهم، أو فرضته أغنية السلطة التي تمجدها، أو أغنية المعارضة المسكونة بالروح الحزبية المنغلقة. وجاء خيار ناس الغيوان خارج الخيارات الموجودة، الاستعمارية أو السلطوية أو الحزبية، خيار فني بتعابير موسيقية وإيقاعية تنتمي إلى جل مناطق المغرب السهلية والجبلية والصحراوية، كالعيطة والملحون وكناوة (إيقاع أفريقيا) وأنغام الجنوب (الصحراء) وعبيدات الرمى واللحن الشرقي العربي الأصيل واللحن الأمازيغي (أجماك).

أحيت المجموعة الانتماء الجماعي من خلال أدائها الغنائي لفن اجتماعي شاركت الجماعة الاجتماعية في صوغه من حيث التنوّع والغنى[47]؛ فإذا كانت الأغنية الوطنية الموالية للسلطة تؤديها جوقة كبيرة (الجوقة الملكية أو الجوقة الوطنية)، فيها عدد من المرددين، في جو يتميز بالسكون، وسطهم مطرب أو مغن أو رايس (مطرب في الحالة الأمازيغية)، جاءت ناس الغيوان بأداء جديد كمًّا وكيفًا: خمسة أفراد يغنون ويرقصون جميعًا ويملأون الخشبة حيوية وتفاعلًا ونشاطًا. وإذا كانت الأغنية الوطنية متمركزة حول شخص الحاكم تمدحه وتذكر منجزاته، أو حول تيمة الحب والشوق والحنين، وجاءت بموضوعات سياسية واجتماعية وقومية، يتناوب أعضاؤها في أدائها غناء ورقصًا وصياحًا وبكاء. فأغنية ناس الغيوان «كشكول» متداخل من الصيحات والأصوات والموسيقى والإيقاعات قادمة من عمق البادية المغربية، المادة الرمادية للشخصية المغربية. وإذا اعتاد الجمهور جوقات موسيقية جالسة،

---

(47) نجمي، غناء العيطة، ج 1، ص 33-34.

في الأغنية الوطنية والعصرية، تردِّد مدح الحاكم أو شكاوى الحب والهجران، يقف ناس الغيوان على الخشـبة بلباس شـعبي بسيط ينتقدون الحاكم، ويرقصون ويصيحون من أجل المسـاكين، ومن أجل فلسطين، ومن أجل أطفال صبرا وشاتيلا، بلغة وصور وحكم وتعابير مغربية شعبية قريبة من اليومي، لكنه اليومي الجزل والموحي والقوي، وليس المبتذل أو المتأكِّل من التعابير. يستعملون كلمات عتيقة وموغلة فـي الانتماء إلى الثقافة المغربيـة بجذورها العربية: «الخلخال، الكمية، الخيل، الكافلة، النوار»، في جو موسـيقي من الاستعاذة والتذكر والحنين إلى حياة الكرامة والنهضة والتألق.

لهذه الأسـباب اسـتقطبت ناس الغيوان الجمهور، فأصبحت ظاهرة فنية بامتياز، تجاوبت مع هموم الشـباب واليافعين، وعكست قلقهـم الفكـري والوجداني وهواجسـهم ومُثلهـم وأحلامهم بل وأوهامهـم، وكل ما كان يشـكِّل خبزهـم السياسـي اليومي، هم الطامحون إلى أن يكونوا جيل احتجاج وجيل فعل ثقافي وسياسـي ونهضوي جديد فـي المغرب الجديـد. كما ذكّرت نـاس الغيوان الشباب المغربي بالفرق الموسيقية العالمية الكبرى التي كانت تزور المغرب في السبعينيات مثل «ذا رولينغ ستونز»[48]، و«ليد زبيلنغ»[49]،

---

(48) The Rolling Stones فرقة موسـيقية إنكليزية تغني الروك. أُسست في مدينة لندن في عام 1962. أشهر أعمالها:
I can't Get No Satisfaction; The Last Time، في عام 1969. وجد عضوها برايان جونز ميتًا في بركة ماء.

(49) Led Zeppeling فرقة موسيقية إنكليزية تغني الروك. أُسست في عام 1968، وهي أكثر فرق الروك نجاحًا وابتـكارًا وتأثيرًا في التاريخ. تميزت بهيمنة آلة «الغيتار» في عزفها. كتب كلمات أغانيها المغني وأحد أعضائها روبرت بلانت، وهو متأثر بالأساطير =

و«بينك فلويد»[50] التي كان يستقدمها الموسيقار جيمي هاندريكس إلى مراكش والصويرة (جنوب المغرب)، فإذ بناس الغيوان بالنسبة إلى الشباب منبر بوح واستماع لمعاناتهم في أعوام الجمر والرصاص التي عرفها المغرب. هذا الأمر لم يكن سهلًا اكتشافه إلّا بعد انكشاف واقع حقوق الإنسان في المغرب، بعد الإنصاف والمصالحة؛ واقع كانت ناس الغيوان شاهدة عليه ودوّنته في أغانيها وفي موسيقاها، ونابت عن المضطهَدين والمطارَدين والمسجونين، ونقلت معاناتهم إلى العالم، وهي التي قالت في إحدى أغانيها: «شعاع الشمس ما تخزنه الأسوار»، أي «أشعة الشمس لن تخفيها أسوار السجون»[51]. فإذا كانت أغاني ناس الغيوان محظورة لفترة ما في المغرب، أو كان يمارَس عليها التضييق في أبسط الحالات، فإنها ظلت منتشرة ومتداولة على ألسنة الشباب والفئات الشعبية الواسعة. كانت ردة فعل طبيعية على تشظّي الذاتية المغربية، إنسانًا

= والملاحم الجرمانية. من أشهر أغانيها أغنية: «سلم إلى السّماء»؛ وهي من أكثر الأغاني شعبية وتأثيرًا في موسيقى الروك. باعت المجموعة أكثر من 300 مليون ألبوم، من بينها 100 مليون ألبوم في الولايات المتحدة الأميركية. توقفت عن الغناء في عام 1980 بعد وفاة عضوها قارع الطبول جون بونهام.

(50) *Pink Floyd* فرقة موسيقية إنكليزية، تتكوّن من أصدقاء التقوا في جامعة كامبريدج في عام 1965، في قسم الهندسة. اشتهرت في السبعينيات والثمانينيات وباعت أكثر من 250 مليون ألبوم في العالم. أشهر أغانيها: «Arnold Layne» و«See Emilyplay»، وألبومها الأول بعنوان: «The Piper at the Gates of Dawn» في عام 1967. تميزت أغانيها بعمق معانيها، على الرغم من أنها ساهمت، بحسب متخصصين، في تغيير النظام التعليمي البريطاني.

(51) كلام الغيوان: ديوان أغاني ناس الغيوان، إعداد وإشراف عمر السيد (المغرب: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 2002)، ص 37. أغنية: «ماهموني»، وهي أغنية تتحدث عن الاعتقال والاختطاف السياسيين.

ومجالًا، فأرادت إعادة البنـــاء بإعادة الاعتبار إلى الأغنية الشـــعبية بمقاماتها وأغراضها وأدواتها الموسيقية، فكانت بحق ثورة موسيقية في المغرب. وكان لها دور حاســـم في بناء لُحمة الوطن وترســـيخ الانتماء إلى الجماعة الوطنية خارج اعتبارات الصراع على السلطة. كانت وراء إيقاعاتها وكلماتها فلسفة غنائية تريد ترميم معمار الذات الوطنية الضائعة، وهو ما افتقده التقليـــد الغنائي في الثقافة المغربية الذي أخضع النص الغنائي للاستقطاب السياسي والولاء الحزبي.

لم تنشأ المجموعة تخطيط مسبق، بل كانت حالة انبثاقية لحاجة جماعية؛ حاجة المجموعة الوطنية الواســـعة والمهمَّشة إلى ضمير وروح وذاكرة في شـــكل تمظهرات جمالية وحسية. كانت مجموعة ناس الغيـــوان اســـتجابة عفوية لمرحلـــة حرجة عاشـــها المغرب، ولتحولات معقدة كان العالم يعيشـــها يومذاك. واختطت لنفســـها مسارًا بعيدًا من استقطابات السلطة والأحزاب، للتعبير عن القضايا الوطنية التي يعيشـــها المواطن العادي، أو التي يتفاعل معها بحكم انتمائه القومي إلى الأمّة العربية، أو من خلال انفتاحه التلقائي على معاناة الإنسان المحروم في كل مكان، ولا سيما الإنسان الأفريقي، برؤية فنية واضحة سكنت الذاكرة الجماعية لأجيال من المغاربة وما زالت. كانوا مخلصين لجذورهم ولمآثر الإخاء والانتماء الجماعي ولمتخيَّل شـــعب بأكملـــه، كما ذكـــر المفكر المغربـــي الطاهر بن جلون[52]. يتجســـد ذلك في طريقة أدائهم الفني على الخشبة؛ فهم بالفعل كانوا ممثلين يغنون؛ يغنون بأصواتهم وأجسادهم وأرواحهم

(52) ذكره حسن نجمي في تقديمه لكتاب: كلام الغيوان، ص 8.

غناء كالرقص ويرقصون رقصًا كالغناء[53]. فكانت أغانيهم وما زالت تعبِّر عن البنيـــة الذهنية الجماعية للطبقات الفقيرة؛ تجســـد واقعهم المعيش، وتعبِّر عن المشـــكلات التي يتخبطون فيها، وتحلم معهم بمغرب جديد يعيش فيه سكانه بكرامة وعزة.

كان تأسيس ناس الغيوان في الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أصابـــت المغرب في نهاية الســـتينيات وبداية الســـبعينيات مغامرة إنســـانية، بتعبير رئيس المجموعة عمر الســـيد[54]؛ مغامرة إنسانية وفنية اســـتمدت قوتها من بســـاطتها ومن صدقها؛ صدق يتجســـد في دمـــوع الأمهات المتلفعـــات بالرداء الأطلســـي، أو بالجلبـــاب الأمازيغي، وهن يرددن أغاني نـــاس الغيوان، ويبعثن عبرها رسائلهن وآهاتهن إلى أبنائهن المسجونين أو المختطَفين، خصوصًا أن أغلبية نصوص مجموعة ناس الغيوان كتبتها أمهاتهم أو اســـتمدوا معانيها منهن، كلمات أو همهمـــات أو صيحات أو نظرات؛ أمي خديجة (والدة بوجميع)، وأمي حادة (والدة العربي باطما)، وأمـــي الضاوية (والدة عمر الســـيد). يحكي الأخير بأنه تشرّب من أمه الصيحات والبكاء الذي عُرف به على الخشبة وهو يغني مع مجموعة ناس الغيوان؛ أمهـــات بدويات أمّيات، لكنهن كن يفضن بالحكمـــة والعطف والأمثـــال الشـــعبية المنتمية إلى مختلف مناطق المغرب؛ فوالدة بوجميع مـــن الصحراء، ووالدة

(53) ياســـين عدنـــان، «ماذا تبقى مـــن ناس الغيـــوان؟» الصحـــراء (المغرب)، 30/1/2005.

(54) « Nass El Ghiwane, une aventure humaine, Entretien avec Omar Sayed, » *L'économiste*, 16/5/2006, p. 33.

العربي باطما من الشاوية، مناطق سطات والجديدة، ووالدة عمر عاشت مع أبيه فترة مهمة من حياتها في الجبال الأمازيغية جنوب المغرب، قبــل الانتقال إلى الدار البيضـــاء. كان أفراد المجموعة «أولاد أمهاتهم»، ووراء كل عظيم إمرأة!

لذلك كانــت ناس الغيــوان صــوت المغاربــة، بمختلف انتماءاتهم وتنوعاتهــم، صوت المغرب العميــق. غامروا وتغنّوا بآلام النــاس ومعاناتهم، والمغــرب يومها يعيــش تحت قانون الطــوارئ، فكانوا منبــرًا لفضح الرصاص الــذي يخترق صدور الشــبان. ومع ذلك رفضوا أن يتلونوا بأي لون سياسي، ما أهّلهم أكثر للبوح بجروح الوطن إذ لم تكن أرواحهم تحمل أي لون غير لون هذا الوطن؛ روحهم الجامعة لهموم الوطن ورؤيته إلى العالم تجسّدها بساطتهم التي رافقتهم طوال حياتهم. عاشوا كمجاذيب مسكونين بحب الوطن والأمة العربية والإنسانية جمعاء.

لم يراكموا ثروات يخشون خســرانها، ولم تكن لهم مصالح وعلاقــات يخافون ضياعهــا، إلّا حب النــاس وعطفهم. تردّدت فلسفتهم الحياتية البســيطة في أكثر من مقطع وفي أكثر من أغنية. ظلوا يعيشون في حيّهم الشعبي الذي تبلورت فيه مواهبهم، «الحي المحمدي»، أحد أفقر أحياء الدار البيضــاء يومذاك. كما حافظوا على روابطهم الأسرية البدوية العميقة والبسيطة؛ إذ ندبوا أنفسهم للغناء والرقص باسم المغرب العميق والبسيط الذي يعاني سكانه في صمت، في زمن لم يعرف ثورة إعلاميــة ولا فضائيات. غنوا من أجل قضية الأمة العربية بالألم نفسه، وبالنغمات الحزينة نفسها

وبالحناجر الصداحة والصادقة نفسـها، كأنهم يغنون للوطن؛ ففي النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان: الوطـن هو الأمة العربية، والأمة العربية هي الوطن، إحساس مندمج.

خاضت مجموعة نـاس الغيـوان تجربة فنية أكبـر منها[55]، سـلاحها صدقها، ورصيدها من الحكي والقصص الحكي الشعبي المغربي والعربي، والموسيقى الشعبية المغربية المتنوعة التي أخفت في صورها وحكاياتها واستعاراتها خلفياتها النقدية والثورية للحاكم وللمعارضة، من خلال اسـتثمار التيمة الدينية، بمضمونها الشعبي التحرري لا السياسـي الحركي؛ خطاب ديني يتغنّى بالحرية وينشد المسـتقبل المفتوح على مختلف أنواع التحرر والانعتاق؛ خطاب ديني نفـاذ وممتزج بأهازيـج الرعاة وجامعي الحصـاد ومتضمن في تراتيـل الدراويش وأنغـام المجاذيب، تمتد جذوره وتُسـمع أصداؤه في عمق البادية المغربية ومناكـب حضارة المدن العتيقة، وتُرفع له الأعلام وإشـارات النصر في أحزمة البؤس والمعاناة، في العشوائيات، في ضواحي المدن الكبرى مثل الدار البيضاء.

هناك يتدفق المعنى ويفيض، ويتفجـر اللفظ العتيق والجزل في آلات موسـيقية شـعبية، في جوّ صوفـي يمتزج فيـه الواقع بالخيال والعقل بالهذيان، وتبدأ أسـرار الماضي تتكشف، وتلوح آفاق المسـتقبل، في لحظة/ جذبة/ حال، بالمعنى الصوفي الذي تسـتثمره المجموعة في ألحانها ورقصاتها، فتتحول الخشـبة إلى

---

(55) انظـر ملف: «ناس الغيوان ذاكرة سـنوات الجمر والرصـاص،» المنتدى، العدد 19 (آذار/ مارس 2006)، ص 10.

لوحة تشكيلية تتداخل فيها الألوان والأطياف والأجساد والألحان والصيحات، وتبوح النفس بكل أسـرارها؛ بأحلامهـا ومعاناتها وآمالها وإحباطاتهـا ونجاحاتها ووحدتها القاسـية، فترى الناس الذيـن فرّقتهم الجغرافيا، وسـعت إلى تفكيـك هويتهم الجامعة صراعات السـلطة ودعوات القبلية الجديدة، تراهم سـكارى وما هم بسـكارى، ولكـن وحده جنـون الإبداع سـكنهم ووحّدهم في انصهار جماعـي تتحطم فيه الحدود على نغمات وموسـيقى وألحان وكلام الغيوان. لذلـك حققت ناس الغيوان هذا الإجماع الشعبي الذي فشـلت في تحقيقه السـلطة والأحزاب. مجموعة شـدت انتباه المغاربة ما يزيد علـى أربعين عامًا ومـا زالت، ما دفع المخرج الأميركي مارتن سكورسـيزي (M. Scorsese)[56] إلى استغلال موسـيقى ناس الغيوان في فيلمه المثير للجدل «الإغواء الأخيـر للمسيح» في جزء من الموسيقـى التصويرية للفيلم الذي صوِّر في مدينـة ورززات المغربية في عام 1987. كما عمل على ترميـم فيلم «الحال» الذي يحكي سـيرة ناس الغيـوان[57] الذي

(56) مارتن سكورسـيزي، مخرج سـينمائي أميركي من أصـل إيطالي. ولد في نيويورك في 17 تشرين الثاني/نوفمبر 1942. من أشهر أفلامه: سائق التاكسي الذي نال به سعفة كان الذهبية في مهرجان كان السينمائي في عام 1976، وفيلم الثور الهائج الذي حصل به الممثّل روبرت دنيرو على جائزة الأوسكار لأفضل ممثّل رئيس، وفيلم الإغواء الأخير للمسـيح، واجهته الفاتيكان بالرفـض والنقد؛ وطالبت بطـرده من مهرجان كان في عام 1988، وفيلم المغادرون الذي حصل به في عام 2006 على جائزة الأوسـكار لأفضل مخرج سينمائي.

(57) المحجوب فريات، «سكورسـيزي يعيد «الحال» إلـى الواجهة العالمية،» أخبار اليوم، 22/2/2012.

أخرجه الفنان المغربي أحمد المعنوني في بداية الثمانينيات[58].

إنها الأسطورة الحية[59]؛ فالمجموعة مشحونة بحيوية وحرارة البدوي المسكونة نفسه بالجذبة الصوفية، الذي تهزه حركات الجسد والصوت والآلة الموسيقية البسيطة القادرة على التعامل مع مختلف الأهازيج والألوان الموسيقية المغربية، ما يسهِّل تحريك سواكن الجماهير التي تُقبل بكثافة على سهراتها، لأنها موسيقى تعددية وجامعة في الآن نفسه؛ تعددية موسيقية وإثنية وموضوعية، تعددية تُجسّدها الأصول الإثنية لأفرادها؛ فبوجميع كان صحراويًا وعمر السيد وعلال يعلى أمازيغيين، وعبد الرحمن باكو صويريًا (مدينة الصويرة، الجنوب الغربي المغربي)، والعربي باطما من قبائل عرب الشاوية. هذا التعدد انصهر في حي شعبي فقير في الدار البيضاء يسمى «كاريان سانطرال»، ثم أصبح اسمه «الحي المحمدي». اجتمع فيه تنوّع المغرب، وفيه صُنعت وحدة المغرب واندماجه، من خلال الفن الموحَّد الذي تزعمت ناس الغيوان التبشير به لتعميق الانسجام والانتماء الجماعي عند سكان الحي الآتين من مختلف بقاع المغرب. فما هي قصة هذا الحي/ المشتل الذي تخرّج فيه المقاومون والموهوبون في الفن والرياضة، والمناضلون في السياسة والعمران؟

(58) فيلم الحال فيلم تسجيلي يرصد ظاهرة ناس الغيوان وجذورها الفنية والوجه الإنساني والاجتماعي لأفرادها. أحمد دريسي، «أحمد المعنوني صاحب الحال الغيواني في كان،» الأحداث المغربية، 9/ 5/ 2007.

(59) « Nass Al ghiwane, Un mythe toujours vivant, » *La Tribune*, no. 451 (12 Mai 2005).

ب - الحي المحمدي: مشتل ناس الغيوان:
المغرب المتعدد والمندمج

ليس الحي المحمدي الذي نشـأت فيه مجموعة ناس الغيوان إلّا حيًا شـعبيًا في قلب مدينة الدار البيضاء؛ أزقته ضيقة ومتداخلة، ومعروف بصخبـه وضوضائـه ليلًا ونهـارًا وببسـاطة أهله. كان ملاذًا للأُسـر المقاومة للاستعمار الفرنسـي مع عملائه المتعاونين معه. وكانت عمليات اغتيال الخونة الشـديدة على المسـتعمر من تنفيذ مقاوميـن ينتمون إلى الحـي المحمدي. يذكر عمر السـيد رئيس مجموعة ناس الغيوان، أنه كان يمر فـي طريقه دائمًا بمقبرة الشهداء، بين كريان بن مسيك، حي في الدار البيضاء، وحيّه، الحي المحمدي، وفيها دفـن الوطنيون. وفي عـام 1954 وكان لا يزال طفلًا صغيرًا، وجد مجموعة من النـاس يدفنون رجلًا، علم في ما بعد أنه الشهيد محمد الزرقطوني، كبير المقاومين المغاربة. من تلك اللحظة بدأ يرافق أباه الذي كان منخرطًا في صفوف المقاومين، إلى بعض اجتماعات الوطنيين التي كان من بين حضورها وجوه مقاومة وطنية كبيرة، مع أنه لم يكن يفهم ما يقولون لحداثة سنّه[60].

كان الحي المحمدي في الفترة التي ظهرت فيها مجموعة ناس الغيوان ينقسم إلى تجمعات سـكنية مزدحمة وإلى أكواخ ودروب (أحياء)، كدرب مولاي الشـريف وحي السـكك الحديد، تعيش فيه أُسـر عمال القطار، وأحياء لاراد ولا فـارج والكريان الجديد

---

(60) «عمر السيد يسـتعيد ذاكرة الحي المحمدي،» البيضاوي، 21/ 6/ 2002، ص 15.

وكريان ســانطرال، وهي أحياء بيوت من صفيح، أي عشــوائيات. حوّلها العمال ليلًا ســاحةً فنيةً للحوار والعربدة والمناقشة الصاخبة والعروض المســرحية الجماعيــة والفردية عبــر الحكي والقص والتخيــل في الهواء مباشــرة، وبحضــور جمهور غفيــر ومتفاعل وذي جذور إثنية وثقافية وعُرفية مختلفة؛ فدرب مولاي الشــريف معروف بقبائل صحراويــة، خصوصًا قبيلة دوبلال المعروفة برقصة «الكدرة»[61]؛ وهــي التي ينتمي إليها عضو المجموعة ومؤسســها الأول بوجمعــة أحكــور، المعــروف فنيًــا بـ «بوجميــع»، وحي السككيين معروف برقصة «أحواش» الأمازيغية[62] التي يُجسّدها في المجموعة عمر الســيد، وحي لافارج برقصة «كناوة» الأفريقية[63]

---

(61) رقصة منتشــرة في الجنوب الشــرقي المغربي، وهي رقصة شــعبية قديمة، ارتبط اسمها بالقدْر المصنوع من الطين الذي يغلّف بجلد الماعز المذبوح حديثًا. يوضع الشعر في الأســفل والجانب الأملس في الأعلى، ويعرّض لأشعة الشمس قصد تجفيفه بعــد أن يتم إحكامه في فم القدْر جيــدًا. ويُضرب بمغزلين خشــبيين وفق إيقاع خاص. ويتحلق حول القدر مجموعة من الشبان وهم يصفقون. وعند اشتداد الإيقاع تدخل وسط الشبان فتاة في كامل زينتها ترقص وهي متلفعة بملحافها. ولهذه الرقصة مكانة خاصة في الحياة الفنية الصحراوية المغربية.

(62) رقصة أمازيغية يشــارك فيها الرجال والنســاء. يشــكّل الرجال قوسًا وهم يضربون الدفوف والطبول. وتتقدم النســاء إلى وســط حلبة الرقص بلباســهن التقليدي المشــكل من: تنورة حريرية، ولــواء ملفوف على هامات الــرؤوس، أو ملحفة ، وحلي بأنواعها: الدملج، قــلادة من اللوبان، خلخــال، أقراص فضية. يأخذ صف النســاء في التموج متجاوبًا ومعيدًا لحن الرجال.

(63) ارتبطت هذه الرقصة بســلالة العبيد الذين اســتُوردوا خلال العصر الذهبي للإمبراطورية المغربية نهاية القرن الســادس عشر، من أفريقيا السوداء الغربية، أي ما كان يُعرف بالسودان الغربي أو «إمبراطورية غانا» (دولة مالي اليوم). ويذهب بعض الدراسات إلى أن اســم «كناوة»، أو «غُناوة»، تحريف لحق الاســم الأصلي الذي هو «غينيا». وقد تحوَّل أولئك العبيد طائفةً ما زالت موجودة فــي العديد من المدن المغربية وكذا القرى؛ =

التي يمثّلها في المجموعة عبد الرحمن قيروش، المعروف فنيًا بـ«باكو». واستفادت ناس الغيوان من هذه الأهازيج المتنوعة كلها ودمجتها في نص فني متناسق ومتماسك يعبِّر عن جمالية متنوعة وموحَّدة في الآن نفسه.

كان الحي المحمدي في الدار البيضاء الذي نشأت فيه مجموعة ناس الغيوان فضاء ملائمًا للتنشئة السياسية والثقافية والفنية المقاوِمة للاستعمار وعملائه؛ هؤلاء العملاء الذين مكَّنهم الاستعمار من البلد بعد ذهابه، فهُمِّشت أُسر المقاومين وأبناؤهم، وأعضاء جيش التحرير القوة الضاربة ليد المقاومة، وزاد من حدة هذه الوضعية تفجُّر الصراع السياسي بُعيد الاستقلال، كما سبق الذكر في هذا البحث، الذي وصل إلى حد تصفية المقاومين أو اعتقالهم من طرف الطبقة السياسية الحاكمة الجديدة، مهما كان

= خصوصًا: مراكش والرباط ومكناس، والصويرة التي نشأ فيها عضو مجموعة ناس الغيوان عبد الرحمن باكا. وتحظى مدينة الصويرة بقيمة روحية مكثفة ومنعشة بالنسبة إلى الطائفة. وكان الميناء البحري للمدينة منذ القرن السابع عشر مركزًا تجاريًا واقتصاديًا على ساحل المحيط الأطلسي، وهمزة وصل وتبادل بين المغرب وتومبوكتو، عاصمة أفريقيا السوداء المسلمة، ومنها كان يفد العبيد مع الذهب، وما لبثوا أن اندمجوا في المجتمع المغربي. تتميز الرقصة بإحياء «الليلة» من خلال شبان سود يرتدون «الطاقيات» و«الفوقيات» المزركشة الألوان، ويرقصون على إيقاع دق الطبول و«القراقب»، ثم يشارك عازفو «الكنبري» أو «الهجهوج». ويكون الرقص عبر مراحل، وفق مقتضيات تنظيمية وإيقاعية صارمة لليلة الكناوية، في خضم ضباب كثيف من البخور، وترديد أذكار وأناشيد، في جو من الصخب والصياح والبكاء، من أجل التحرر والشفاء والخلاص وتطهير الذات، وإيقاظ المكبوت في الأعماق وفي الذاكرة. ويظهر في الرقصة ثقل الأساطير والمعتقدات القديمة، وشحنة الإرث الحضاري الأفريقي والأمازيغي والعربي، أو ما يسمّى في الثقافة التونسية بـ«الإسطنبالي».

موقعها: أفي السلطة أم في المعارضة، فتبددت أوهام الاستقلال وأحلامه لتنشأ مقاومة داخلية جديدة عبّرت عنها ناس الغيوان في أغانيها من دون أن تحدد لنفسها موقفًا سياسيًا أو تعبيرًا عن طرف سياسي بعينه، بل كانت تلقائية مثل تلقائية بؤس الحياة الشعبية في الحي المحمدي الذي أنشأ مقاومين جددًا في الفن والرياضة والسياسة والثقافة(64).

عاش الشبان في هذا الحي طفولة شقية، فلم يجدوا ملاذهم إلّا في أغاني ناس الغيوان التي استقطبت ساكنيه كلهم، وجمهور المسرح، وكذا جمهور الملاعب الكروية. وكان هذا الحي رافدًا أساسيًا من روافد الثقافة المغربية في العديد من الألوان الفنية؛ فيه تلاقحت مكونات ثقافية وإثنية ومحلية دكالية وصحراوية وأمازيغية وريفية وعربية لتشكّل صورة مندمجة ومتكاملة عن الثقافة المغربية؛ حي انطلقت منه أول رصاصة ضد الاستعمار وهو قلب الحركة الفدائية وعقلها في الدار البيضاء(65).

---

(64) يذكر مثلًا الملاكم المغربي والبطل الأولمبي في دورة سيول في عام 1988، أنه تعلم الملاكمة ومارسها في الحلقة. انظر: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره،» المساء، 15/ 7/ 2010، ص 15. والحي المحمدي هو الذي تنتمي إليه أكثر الفرق الرياضية شهرة في المغرب، خصوصًا فريق الاتحاد البيضاوي، المعروف اختصارًا بـ «الطاس»، الذي كان العربي باطما، عضو مجموعة ناس الغيوان، من ضمن مسيّريه ومسؤوليه.

(65) يتذكر سكان هذا الحي زمن المجاعة وكيف أعدم الفدائيون شامة العبدية، انظر: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره،» ص 19. وفي هذا السياق يحكي الممثل السينمائي المغربي محمد مفتاح، وهو أحد أبناء الحي المحمدي، مشاهدته الفدائيين يعدمون الفرنسي كومبير وزوجته في عام 1954. محمد مفتاح، «لولا الأقدار لقتلتني رصاصة المستعمر التي اخترقت رأس والدتي،» في: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره،» جريدة المساء، 27/ 7/ 2010، ص 15.

كانت «الحلْقة»، وهـي تجمُّع فني تلقائي فـي الهواء الطلق، الوسيلة التثقيفية المنتشرة في الحي المحمدي، وهي مدرسة الحي بمعنى آخر، وأداة تسـويق الأفـكار والتعبير عـن المواقف. هذه «الحلْقـة» هي التي تربى فيها أعضاء ناس الغيـوان؛ فالحلْقة مظهر ثقافي شـعبي متنوع ومتعدد بحسـب الأصول الاجتماعية والإثنية المختلفة للوافدين إلى الحي المحمدي. و«الحلْقات» أو «الحلاقي» التي كانـت حينها في الحي المحمـدي تتنوع بين «حلقة السِّـيَر» و«حلقة المونولـوغ» و«حلقة الثنائي» و«حلقة المسـرح» و«حلقة الوعظ والإرشـاد»؛ فحلقة السـير، مثلًا، يسـرد فيها صاحبها أمام جمهور متحلِّق حوله من سكان الحي السِّيَر والبطولات الإسلامية والعربية، أو القصص الخيالية مثل ألف ليلة وليلة، أو السيرة النبوية أو سيرة الملك سيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي، بأسلوب دارج بسيط وشائق ومكثف وممتع[66]. وكان السارد - صاحب الحلقة - يتقمّص الأدوار والمواقف، ويبعث الروح في شـخوصه وحوادثه

---

(66) هذه المصادر الثقافية الشعبية كانت منتشـرة في العديد من البلدان العربية، مثل مصر. انظر مثلًا ما حكاه طه حسين في سـيرته عن ثقافة البادية؛ حيث ذكر أن باعة الكتب كانـوا يتنقلون في القرى والمدن بخليط من الأسـفار، لعلـه أصدق مثل لعقيدة الريـف في ذلك العهد. كانوا يحملـون في حقائبهم مناقب الصالحيـن، وأخبار الفتوح والغزوات، وقصة القط والفأر، وشـمس المعارف الكبرى في السحر، وأورادًا مختلفة، وقصص المولد النبوي، ومجموعات من الشـعر الصوفي، وكتبًا في الوعظ والإرشـاد، وأخرى في المحاضرات وعجائب الأخبار، ثم قصص الأبطال من الهلاليين والزناتيين، وعنترة، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، ثم القرآن الكريم. وكان الناس يشترون هذه الكتب كلها ويلتهمون ما فيها التهامًا، وكانت عقليتهـم تتكوّن من خلاصتها كما تتكوّن أجسامهم من خلاصة ما كانوا يأكلون ويشـربون. انظر: طه حسين، **الأيام**، 2 ج، ط 55 (القاهرة: دار المعارف، 1977)، ج1، ص 97 - 98.

فيتفاعل معها جمهوره، وكثيرًا ما يتوقف عند عقدة أو لغز، ليستمر في اليوم الموالي. هذه السِّيَر هي التي تُلهب خيال المتلقين وتسافر بهم بعيدًا في الذات والتاريخ سفرًا يمتزج فيه الواقع بالخيال، وهو ما كان له أثر كبير في تشكيل الوعي الفني للمبدعين الذين كانوا من جمهور الحلْقة، ومن بينهم أعضاء مجموعة ناس الغيوان.

كان لفن الحلْقة دور كبير في بناء أجهزة الإبداع والتلقي عند الجمهور وعند المبدعين، ودمج التنوع الثقافي المغربي في إطار وطني وقومي متكامل؛ فمن أصحاب الحلْقة استمد كثيرون من المبدعين نصوصهم وحِكمهم وأشعارهم ليضمِّنوها مواقف المجموعة الاجتماعية التي ينطقون باسمها، والتي يعبّرون عن بنيتها الذهنية ورؤيتها العالم. فالأغنية التاريخية لمجموعة ناس الغيوان التي جعلت موضوعها الاعتقال والاختطاف السياسيين، هي من كلمات وترديدات شيخ يقال له: «بَّا سْلَّام»، غير معروف الهوية، حوّلتها ناس الغيوان إلى أغنية ملتهبة ومحبوبة في الوسط الفني والشعبي المغربي والعربي، ويقول بعض مقاطعها[67]:

مَا هَمُّونِي غِيرْ الرْجَالْ إلى ضَاعُو،

أي: (لا يهمني إلاَّ الرجال إذا ضاعوا)

لْحْيُوطْ إِلَى رَابُو كُلْهَا يْبْنِي دَارُو،

أي: (الحيطان إذا تهدمت كُلٌّ سيبني بيته)

(67) كلام الغيوان، ص 37.

ما هولوني غير الصبيان مرضو وجاعو،

أي: (لم يشغلني إلا الصبيان إذا مرضوا وجاعوا)

والغرس إلى سقط نوضو نغرسو الأشجار،

أي: (إذا سقط الزرع سنغرس الأشجار)

والحوض إلى جف واسود نعناعه،

أي: (الحوض إذا جف واسود نعناعه)

الصغير في رجالنا يجنيه فاكهة وثمر،

أي: (صغير رجالنا يزرعه فاكهة وثمرا)

وكلمات أغنية «يا بني الإنســان»[68] التي غنّتها مجموعة ناس الغيوان، هي أيضًــا، كما تحكي بعض الروايات، من تأليف شــيخ فرقة موســيقية أمازيغية من مدينة وارززات[69]، كانت موجودة في الحي المحمدي. وتشــرّبت مجموعة ناس الغيوان أيضًا الكثير من خصائصها الفنيــة والإيقاعية والموضوعية من فرقة شــعبية تدعى «هداوة» تتكوّن من مجموعة من الأشــخاص يقطنــون جميعًا في حي صفيحي/ عشوائيات يسمّى «كريان هداوة»؛ يتميزون من حيث الشكل بإهمال ملابســهم من حيث التناسق، فتتحول إلى مجموعة

(68) كلام الغيوان، ص 44.

(69) ذكر هذا: الحاج فوقار: «الغيوان مســتقاة من كلمة هداوة»، وذكر أن أغاني المجموعة ذات نفس صوفي، ضمن: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره،» جريدة المساء، 17/8/2010.

من الرقع الملونة، كما يهملون شعر رؤوسهم الذي يتناثر بشكل غريب وطويل على أكتافهم، وهذا ما نلمسه في شعور أعضاء مجموعة ناس الغيوان. ومن حيث المضمون، ينشدون مجموعة من الجمل القصيرة والمكثفة التي ترتبط عادة بالمناداة على الله، وعلى أوليائه الصالحين، تحت إيقاع صادر من آلة إيقاعية شعبية تدعى: الدعدوع، أو الهراز، أو «الدربوكة»، توضع على الكتف، وهي الآلة الإيقاعية التي تميّز بها بوجميع، عضو مجموعة ناس الغيوان، وهو الذي كان يتبع هذه الفرقة أينما حلت وارتحلت وهو صغير السن، وكان حفّاظًا للمتون الإيقاعية المغربية والعربية الأصيلة، بحكم انحداره في الأصل من منطقة شنقيط في موريتانيا[70]، وإتقانه اللهجة الحسانية المتداولة في الصحراء.

ساهمت ظاهرة الحلْقة، وكذا الفرق الفنية والموسيقية الشعبية، في تأسيس الأرضية الفكرية للفن المغربي؛ إذ أثّرت هذه القيم الشعبية في الثقافة العامة للمغاربة بمختلف إثنياتهم وألسنهم؛ قيم شعبية تضرب بجذورها في عمق التاريخ والبداوة الفطرية والمثالية المغربية والعربية، فحدث امتزاج عميق واندماج رشيق بين جميع هذه المكونات جسدته مجموعات فنية نشأت في هذا الحي التاريخي؛ مثل مجموعات: «ناس الغيوان»، و«السهام»، و«لمشاهب»، و«تكادة»، و«لرفاك»، ليمتد تأثيرها الفني والموسيقي والثقافي إلى مختلف أنحاء المغرب، بلهجاته وأعرافه المحلية

(70) حميد الزوغي، «الموساد قتلت جزائريًا يعمل لصالح منظمة التحرير أراد استقطاب ناس الغيوان،» في: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره،» جريدة المساء، 13/ 7/ 2010 (العدد 1185).

التي دمجها النص الغنائي الفني الذي تشـكّل في الحي المحمدي في الدار البيضاء، ملتقى التعدد المغربـي والمواهب المغربية التي انتصرت للذات الوطنية الجامعة، كمـا انتصرت للإبداع والجمال وموسيقى الروح.

ج - التكوين المسرحي لمجموعة ناس الغيوان

ظهرت مجموعة نـاس الغيوان للجمهـور المغربي أول مرة في عام 1971 في سـينما السـعادة بالدار البيضـاء، فكانت ثورة حقيقية وتمردًا واضحًا على النظام الفني الكلاسيكي المعتمد على المطرب والمغني الواحد. واكتشـف الجمهور خمسـة شبان من الحي المحمدي يغنون ويرقصون على الخشبة بكلمات ملتهبة ذات مضمون سياسي واحتجاجي قوي، ولذلك يعتبرون أنفسهم ممثّلين يغنـون، خصوصًا أنهم من أبنـاء الحي المحمدي، نشـأوا وتربوا في حلْقاته الشعبية وتشـرّبوا جميع الحركات والصور والمضامين والإيقاعات التي كان يستثمرها الحكواتيون والموسيقيون الشعبيون.

بعـد الحلْقة ولجوا المسـرح البلدي بالـدار البيضاء؛ إذ كان أعضاء المجموعـة قبل التأسـيس كتّابًـا مسـرحيين أو ممثّلين، خصوصًا بوجميـع والعربي باطما. أمّا العـازف علال فكان مكلفًا بموسيقى المسرح، وكان عمر السـيد ممثّلًا، ومارس عبد الرحمن باكو الغناء المسرحي مع فرقة مسرحية وموسـيقية إنكليزية تسمى «ليفينغ تياتر»، وهو ما سنتطرق إليه لاحقًا.

أسـس بوجميع فرقة مسـرحية سـمّاها «روّاد الخشبة» قبل

التحاقه بمسرح الطيب الصديقي[71]. واشتهرت الفرقة بمسرحيتيها «الحاجة كنزة» و«باحمان». وكان معه عمر السيد عضو مجموعة ناس الغيوان. أمّا العربي باطما فكان ينشط مسرحيًا في فرقة «الهلال الذهبي» التي مثّلت مسرحية «ليلة عاشوراء»، ومسرحيات «سيدنا الشيخ» و«الخياط» و«الحراز» و«نفيسة».

ساهم أعضاء مجموعة ناس الغيوان، قبل تأسيس المجموعة، في تأسيس «مسرح البساط»، وهو شكل مسرحي يمزج بين الغناء والتمثيل، كما يمزج بين موروث الحلْقة كثقافة فنية فرجوية، تقوم على استدعاء التاريخ العربي والتراث الشعبي المغربي، وبين قواعد المسرح الغنائي والاستعراضي المأخوذ عن المسرح العالمي وفق الخصوصيات المزاجية للخشبة/ الركح المغربي. هذا التمازج والاندماج اللذان نشأ فيهما أعضاء ناس الغيوان في تجربتهم المسرحية قدّما للجمهور المغربي عملًا فنيًا متميزًا في النص والتشخيص والتجسيد والفرجة السمعية والبصرية، غناء ورقصًا وصياحًا وبكاء، بمضامين اجتماعية وسياسية وطنية وقومية.

من هنا انبثقت مجموعة ناس الغيوان وصقل موهبتها «الغناء

---

(71) ولد الطيب الصديقي في مدينة الصويرة في عام 1937. وهو من أشهر روّاد المسرح المغربي الحديث؛ اقتبس بعض المسرحيات العالمية، وقام بإخراجها، وألّف مسرحيات مستمدة في مرجعياتها وخيالاتها من الذاكرة ومن التراث والتاريخ. أسس فرقة «المسرح العمالي» في عام 1957م، بعد تخرجه في فرنسا، عاد إلى بلاده، وأسس في عامي 1960-1961 «فرقة المسرح البلدي». عُيّن في عام 1965 مديرًا للمسرح البلدي بالدار البيضاء. وفي هذه المؤسسة، تفتقت المواهب التمثيلية والغنائية لأفراد مجموعة ناس الغيوان، خصوصًا بوجميع والعربي وعمر وعلال.

الشـــعبي» في الحي المحمدي. كمـــا صقلوا مواهبهـــم مع الفنان المغربي الطيـــب الصديقي في المســـرح البلدي بالـــدار البيضاء، وشاركوا معه وتحت إشرافه في مسرحيات: «الحراز» و«سيدي عبد الرحمن المجذوب» و«سيدي ياسين في الطريق».

بعد جولة مســـرحية في فرنســـا، لفرقـــة الطيـــب الصديقي، وسبقهم في ذلك موســـيقار المجموعة علال يعلى، أهم المنظّرين المســـرحيين في المغرب[72]، انتفض بوجميع وعمر السيد والعربي باطما على الصديقي، لأنه أســـاء إليهم في تصريح صحافي لجريدة فرنسية، فغادروا مسرحه ليؤسســـوا مجموعة موسيقية سمّوها أول مرة «الدراويش الجدد»، ليستقر الاسم النهائي على «مجموعة ناس الغيوان»، أي أهل التجوال والمغامرة والغناء[73].

2 – حياة فردية استثنائية

ذكرنا أن مجموعة ناس الغيوان انحازت في غنائها إلى الناس البسطاء وهمومهم وأصبحت لسانهم الحامل آلامهم. وأتى أفرادها وعائلاتهم مـــن الريف/ البادية، الأكثر براءة وفقـــرًا وقهرًا، والأكثر معاناة من الظلم والقســـوة. كانت مواهب أفرادها حاسمة في إغناء

(72) مثّل في الفيلم التاريخي «الرسالة»، للمخرج السوري مصطفى العقاد.

(73) أظهرت الأيام أن التوجهـــات الفكرية للطيب الصديقي لم ترق أعضاء ناس الغيوان، خصوصًا في ما يتعلق بقضية فلسطين؛ إذ إنه لم يفوّت فرصة إلّا وانتقدهم وقلل من ثقافتهم الموسيقية، ولا سيما أنهم أمعنوا في أغانيهم في التعاطف مع قضية فلسطين من خلال أغـــانٍ متعددة، في وقت كان هو من دعاة التطبيع مـــع الكيان الصهيوني، وزار هذا الكيان المغتصب، ما خلّـــف ردّات فعل فنية وثقافية في المغرب ضده. انظر: غباري الهواري، «ما لم يقله الطيب الصديقي عن ناس الغيوان،» بيان اليوم، 13/ 12/ 2005.

التجربة؛ وكان آباء الأفراد أصدقاء بحكم الانتماء إلى الحي نفسه، حيث نزحوا كلهم كمهاجرين من مناطق مغربية مختلفة واستقروا في كريان سانطرال، أي الحي المحمدي اليوم. ووالد بوجميع نزح من طاطا، الجنوب الصحراوي المغربي، ووالد علال نزح من أولاد برحيل، نواحي هوارة، قرب مدينة تارودانت التاريخية، وكان ينتمي إلى فرقة «هوارة»، المعروفة بإيقاعها الشعبي الذي وظفته ناس الغيوان في فنها، ووالد العربي باطما جاء من منطقة مشرع بن عبو، «دوار الشكة»، أولاد البوزيري، نواحي مدينة سطات، على بعد 64 كلم من الدار البيضاء، ووالد عمر السيد جاء من قبيلة إدوسكا الأمازيغية ناحية أيت باها، قرب مدينة أغادير. وساهم هذا التنوع الإثني والجغرافي واللغوي لأفراد المجموعة في إغناء النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان بالأصوات والإيقاعات المختلفة، السوسية الأمازيغية، والصحراوية العربية، والبدوية العروبية، في إطار أداء موسيقي وموضوعي متناغم يوحي بالبُعد الجامع للهوية المغربية والانتماء الجماعي للذات المغربية، فكرًا وخيالًا وثقافة؛ إذ تداخلت الإيقاعات المتنوعة من أجل هدف واحد هو حمل آلام الجماهير الشعبية والحلم بمغرب جديد موحد وكريم. فما هي المواهب الفردية التي تحويها هذه التجربة الفنية الاندماجية؟

أ - بوجمعة أحكور (بوجميع) صدى الصحراء في أغاني ناس الغيوان

بوجمعة هو مؤسس المجموعة وعقلها الأول. وُلد في كريان «خليفة»، إحدى عشوائيات الحي المحمدي بالدار البيضاء في عام

1944. ينحدر من أسرة جنوبية فقيرة (قرية تيسينت في مدينة طاطا) هاجرت إلى الـــدار البيضاء. درس في ثانوية الأزهـــر، وهي الثانوية الوحيدة المعربة في الدار البيضاء. كان يدرّس فيها أساتذة مشرقيون من مصر وسورية والعراق وفلســطين. غادر الدراسة في عام 1964 بسبب الفقر وحاجة والده إليه لمساعدته في مهن مختلفة، كالنسيج والتصبير والحديــد، وهي المهن التي يمارســها العمال والحرفيون من أغلبية ســكان الحي المحمدي. تحكي الروايات التي جمعناها عنه أنه كان خجولًا وصبورًا ومتفتحًا وقليــل الكلام[74]، وصدوقًا. وكان يرتجل أشــياء جديدة فوق الخشــبة، ويحــس بصراع داخلي صاخب يعيشه، وهو سر عبقريته وشعبيته[75]. كان يتميز بقوة خارقة في التمثيل. ويحمل في داخله «أهازيج الناس»، كما ذكرنا سلفًا؛ إذ كان شديد الولع بالأهازيج الشعبية منذ طفولته، وكان متأثرًا بجلسات الزوايا وحلقات الذكر الصوفي التي كان يحضرها، وهو صغير السن، مع والده إبراهيم أحكور. كما استفاد من قرب سكن أُسرته من ساحة في الحي المحمدي تسمّى «الشــانطي ديال الشابو» (طريق القبعة)؛ وهي ساحة أشــبه بجامع الفنا بمراكش، تلتقي فيها الفرق الموسيقية وفرق هداوة والحكواتيون وعدد كبير من أصحاب الأهازيج والغناء والرقــص واللعب البهلواني. ويحفظ بوجميــع الكثير من المواويل والألحــان والحكايات، وهــو ما أغنــى ملَكاته الإبداعيــة. لذلك نجد النــص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان الــذي كتبه هو مبصومًا بالموروث الشــعبي الذي صاغته المجموعة بشكل شائق وجذاب،

(74) شهادة الفنان المغربي الحسين بن ياز؛ جمعهما المسرح البلدي بالدار البيضاء.
(75) شهادة عمر السيد، عضو مجموعة ناس الغيوان.

بعمق فني ودلالي جعله قادرًا على احتضان قيم وموضوعات ومواقف المجموعة الاجتماعية الواسعة في مرحلة صعبة كان يعيشها المغرب؛ مواقف ملتحمة بالقضايا الاجتماعية للفقراء وبالمطالب والتحديات القومية للأمة العربية في التحرر والوحدة والتنمية. كانت الأهازيج جزءًا لا يتجزأ من بوجميع، يردّدها حين الفرح وعند الحزن، بها نسج أسطورته وسطع نجمه[76].

أسس بوجميع في عام 1966 جمعية «رواد الخشبة» التي اشتهرت بمسرحيات شعبية ذات همٍّ وطني وقومي عربي مثل: «المسمار»، و«فلسطين»، و«العرب»، و«الحاج لن يشب»، و«كنزة». ثم التحق بالمسرح البلدي في الدار البيضاء تحت إشراف المسرحي المغربي الطيب الصديقي، فاحترف المسرح وسطع نجمه، صوتًا وأداء وتمثيلًا، في مسرحية «الحراز» المشهورة في المغرب. كما شارك في مسرحيات «مولاي إسماعيل»، و« سيدي عبد الرحمن المجذوب»، و«سيدي ياسين في الطريق».

أدّى في مسرحية «الحراز» مقاطع غنائية تراثية مختلفة، مع استثمار أشكال متنوعة من الفن المغربي: «العربي» و«العيطة» و«كناوة» و«الملحون». وسافر في عام 1967 إلى فرنسا لتقديم عروض مسرحية برفقة العربي باطما وعمر السيد وأعضاء فرقة المسرح البلدي، تحت إشراف الطيب الصديقي. وصادف وجوده في فرنسا إرهاصات الثورة الطلابية، ما أثّر في أفكاره ومساره

---

(76) شهادة الفنان الموسيقي مولاي عبد العزيز الطاهري، عازف سابق في مجموعة ناس الغيوان.

الفني، فعاد إلى المغرب وأسس مجموعة ناس الغيوان، وحمل على عاتقه إنشاء خط فني جديد في المغرب يحوّل الأغنية المغربية من مجرى الآهات إلى طوفان الالتزام؛ أغنية فيها هموم الوطن والإنسان والحرمان، فكان بحق مؤسسَ مدرسة الالتزام في الأغنية المغربية. وفي فرنسا تعرّف إلى محمد بودية، مدير المسرح الوطني الجزائري الذي غادر الجزائر بعد الانقلاب على بن بلّة واستقر في فرنسا. وكان يشرف على خلية مقاومة تابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية فاغتاله الموساد بتفجير سيارته. ومحمد بودية هو من أرسل الأختين برادلي لتفجير عبوة في تل أبيب[77]. وذكر العربي باطما في الجزء الأول من سيرته الذاتية الرحيل[78]،

---

(77) ذكر هذا الفنان المغربي حميد الزوغي، وكان حينها في فرقة المسرح البلدي التي قدمت عروضها في فرنسا مع بوجميع والعربي باطما وعمر السيد، الذين سيؤسسون مجموعة ناس الغيوان، ضمن: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره،» انظر: الزوغي،«الموساد قتلت جزائريًا...». والأختان برادلي هما: نادية وغيثة مارلين برادلي؛ مناضلتان مغربيتان، تعلمتا العبرية في أثناء الاعتقال في السجون الإسرائيلية، وتعرفتا إلى المناضلة الفلسطينية فاطمة برناوي، عضو إحدى خلايا المقاومة الفلسطينية المسلحة التي ألقي عليها القبض عندما كانت تستعد لتفجير سينما في تل أبيب. تزوجت نادية برادلي رجل الأعمال الأردني ذا الأصول الفلسطينية مصطفى جفال الذي تعرفت إليه في باريس، وهو أحد مؤسسي الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين. انتقلت معه إلى بيروت، وهناك انخرطت مع أختها غيثة في العمل الفلسطيني في مخيمي صبرا وشاتيلا اللذين غنّت لهما مجموعة ناس الغيوان. تحكي بعض الروايات أن الملك الحسن الثاني رفض عودة الأختين إلى المغرب، إلى أن تدخّل ياسر عرفات، فسمح لهما بالعودة، والعيش مع أمهما في الدار البيضاء. وبقيت الأختان وفيتين للقضية الفلسطينية. توفيت نادية برادلي في أحد مصحات الدار البيضاء عام 1995.

(78) العربي باطما، الرحيل: الكتاب الأول من السيرة الذاتية (الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1995)، ص 155.

أن محمد بودية أمرهم بالعودة إلى المغرب لأن الشـرطة الفرنسية بدأت تشك في علاقته بهم، معتقدة أن بودية تجمعه بأعضاء ناس الغيوان منظمة ما! وهي منظمة مقاومة فلسـطينية كان أعضاء ناس الغيوان على وشـك الانضمام إليها كما يحكي العربي باطما. بعد رجوعهم إلى المغرب، سـمعوا أن المنظمة الفلسطينية انكشفت بعد عميلة فدائية في إسـرائيل نفّذتها فتاتان، وكان من المفترض أن يقوم بالعملية بوجميع وباطمـا، عضوا مجموعة ناس الغيوان. ويذكر باطمـا أن محمد بودية ودّعهم يوم الرجـوع إلى المغرب وهـو يعانقهـم ويوصيهم باكيًا: «ثورة حتـى النصر، لا تنسوا فلسطين»[79].

عاد بوجميع من فرنسـا وهو الشـاب ذو السحنة الصحراوية العربيـة الأصيلة، تفوح منـه رائحة الأرض وعبـق التراب ونداء فلسـطين ووصية المناضل محمد بودية، وهو مـا كان له الأثر في تجاوز النص الغنائـي لمجموعة ناس الغيوان انشـغالات الواقع المغربي إلى الانفتاح على الهمِّ العربي وفي مقدمه قضية فلسطين. وكان بوجميع وفيًا لهـذا النداء؛ إذ غنت ناس الغيوان لفلسـطين واللاجئين والقدس، وصبرا وشـاتيلا، والانتفاضـة. وأدانت في أغانيها، كما سـنرى لاحقًا، الكيـان الصهيونـي، وعمّقت البُعد الوجودي والوجداني لفلسـطين في عقول المغاربة وفي قلوبهم؛ بُعْد موشـوم بالصـدق والوفاء. فعُـرف بوجميع بناصـر القضية الفلسـطينية وهو الذي حمل في قلبه هم فلسطين وطاف المغرب

(79) باطما، الرحيل، ص 155.

مع المجموعة وبقاعًــا كثيرة من العالم، حاملًا هــرازًا على كتفيه وهو يصيح في إحدى روائع ناس الغيوان[80]:

أَشْنُو ذْنْبْ يافا وحيفا وعكا،

أي: (ما ذنب يافا وحيفا وعكا)

ياكْ غلبو ما عفو ياك ثقلو ما خفو،

أي: (غلب العدو ولم يعف وثقل ولم يخف)

ياكْ عذبونا وكلفو   يا ديني يا ديني،

أي: (ألم يعذبونا ويكلفونا.. آه، آه، آه)

داعيًا المقاومة العربية إلى اقتلاع الذل الصهيوني:

صبرك على الدل خيي ما يزيدك غير مدلة

أي: (صبرك على الذل أخي، لا يزيدك إلا مذلة)

وإلى سكتي خيي على الظالم زاد تعلا

أي: (إذا سكتَّ أخي على الظالم يزداد علوا)

وإلى كنتي حر خيي زوَّلْ هاد الغلَّة

أي: (إذا كنت حرًا أخي استأصل هذه العلة)

---

(80) أغنية «مزين مديحك»، انظر: كلام الغيوان، ص 47.

كان لبوجميع شـأن كبيـر في رسـم التوجّه الفنـي الملتزم لمجموعة ناس الغيوان، القائم علـى التمرد وتحطيم القيود وتعرية الواقع وفضح فوضاه وتناقضاته. وعلى الرغم ممّا ناله من شهرة في المسـرح ومع مجموعة ناس الغيوان، ظل وفيًا لجذوره وبساطته، كما المجموعة نفسـها، هو الذي غنّى للمهاجريـن الذين يعانون الغربة في أوروبـا؛ غنى لهـم ليربطهم بالذاكـرة والهوية والذات الجماعية كما تشـكّلت أول مرة في البادية، فقال فـي أغنية «فين غادي بيا» (أي إلى أين تريد أن تذهب بي؟)[81]:

أنا ما نسيت البنديـر　　　أنا ما نسيت الكصبـة
أي: (أنا لم أنس الدف ولم أنس القصبة)[82]

أنا ما نسيت الموسم　　　والخيـل سربة سربـة
أي: (أنا لم أنس حفل البادية وخيلها جماعات جماعات)

أنا ما نسيـت الكـور　　　ولا مجمـع الطلـبـة
أي: (أنا لم أنس حلقة طلبة القرآن الكريم ولا حفلهم)

أنا ما نسيت دواري　　　يـا بـلاد الكصـبـة
أي: (أنا لم أنس قريتي يا بلاد القصبة)

---

(81) كلام الغيوان، ص 39.

(82) للقصبة أدوار متعددة في البادية؛ فـي الرعي والصيد وصناعة الناي وبعض أدوات الزراعة، كما تسـتعمل في بعض الحفلات والعادات والأعراس والبناء، وتوضع على القبور، ويستعملها الأطفال كدراجة هوائية بعد إضافة عجلات ومقود.

أنا ما نسيت لعشيرة ولا كمـح الرحبـة

أي: (أنا لم أنس العشرة ولا قمح السوق)

أنا ما نسيت حياتـي يـا نـاس المحبـة

أي: (أنا لم أنس حياتي يا ناس المحبة)

حياة البادية هي الحياة؛ حياة الطبيعة والفطرة والبساطة، يعبِّر عنها بألفاظ بسيطة، مداعبًا الهراز (الدعدوع) برقّة وجمالية، وهو يرقص مطلِقًا تغاريد جميلة وموحية تحمل معاني الأصالة المغربية العربية، كلمة ولحنًا وأداء. يُطرب الأرواح الكئيبة والنفوس الحزينة والأجساد المتعبة التي يبعث فيها طاقات جديدة ومتجددة. يوزع الرهبة والمتعة، ويزرع الأمل، ويوقظ النيام، ويهاجم الحكام. نصوصه كلها تدور على العدل والظلم والجشع والموت والحق والغربة وفلسطين والأمة العربية. سبق زمانه وجيله، وسبقته أحلامه وأفكاره. كان شابًا استثنائيًا وكانت وفاته استثنائية أيضًا.

ب - موت بوجميع الغامض!

شارك بوجميع ناس الغيوان في آخر سهرة في مدينة القصر الكبير شمال المغرب (على بعد 60 كلم من مدينة طنجة)، في 24 تشرين الأول/ أكتوبر 1974. وكان قد اختفى قبل الحفل بيومين، وعندما عاد كان منهكًا وغير قادر على الوقوف، لكنه أصر على الغناء. عند نهاية الحفل حيّا الجمهور وانصرف، ثم تسرب خبر وفاته. أين مات بالتحديد؟ هناك من قال إنه مات داخل القاعة، وهناك من قال إنه طلب من رفاقه نقله إلى الدار البيضاء على وجه

الســرعة، وقد فعلوا ومات فــي الدرج، وهناك من قال إن ســيارة مجهولة أوصلته إلى الدار البيضاء، وإن سبب الوفاة سم دُسَّ له في خمر أو فــي عصير. وهناك من يعتقد أن أســرار موته موجودة عند صديقة له بالرباط اختفت بعد موته، وقد تكون جاسوســة. وهناك من ربط بين موته وعلاقاته التي بدأت تتوطد ببعض مناضلي التيار الماركســي - اللينيني في المغرب، خصوصًا بعد عودته من فرنسا، حيث التقى قيادات يسارية معارضة من منظمة «23 مارس» ومنظمة «إلى الإمام» المعارضتين النظام السياسي في المغرب يومذاك[83]. وتناول بعض المجلات العربية[84] وفاته في إطار أربع أطروحات:

الأولــى: إصابته المعروفة بمرض قرحــة المعدة، وقد أصيب به في ســهرة بمدينة قلعة الســراغنة (على بُعــد 50 كلم من مدينة مراكش، في اتجاه الأطلس الكبير). والثانية: الإرهاق؛ وكان معروفًا بالسهر المســتمر والتدخين وســوء التغذية وقرحة المعدة، وهو ما يُفقد الجســم طاقاته البيولوجية كافة. والثالثة: الاغتيال المباشــر، لكن من لــه المصلحة في ذلــك؟ إذ لم يُعرف له أعــداء بالمعنى الواســع للكلمة؟ والرابعة: الاغتيال عبر تســميمه، أو حقنه بحقن خاصة وذكية. ومالت الجريدة إلى هذه الأطروحة الأخيرة، وربطت ذلك بظروف المغرب في الســبعينيات، خصوصًا أن بوجميع كان يتحســس أشــياء غير طبيعية تلاحقه وتحوم حوله، وقد أرَّخ ذلك

(83) الأحداث المغربية، 2/ 7/ 2010. بل هنــاك من ارتقى بعلاقته بالمنظمات اليسارية إلى المســتوى التنظيمي وليس التواصلي فحسب؛ لذلك تم الضغط ليتم طمس أسباب وفاته.

(84) جريدة السياسة الكويتية، 8/ 1/ 1990.

في أغنيته التي غنتها مجموعة ناس الغيوان بعنوان «يا صاح»[85] (يا صاحبي)، وفيها:

والعديان ف جنابي كلها يشالي

أي: (الأعداء في جوانبي يتحركون)

وأنا وسط الحملة وحدي نلالي

أي: (وأنا وحيد وسط هذه الحملة أدبر أمري)

نبكي على محرابه شلّى أيّامْ

أي: (أبكي على محرابه أيامًا كثيرة)

قلال قلال احنا واش فينا ما يتقسم؟

أي: (نحن قلة فلماذا يريدون تقسيمنا؟)

كما ردّد في إحدى روائعه مـــع ناس الغيوان، وهي أغنية «غير خودوني»[86]، في مناسبة تخص القدس واللاجئين الفلسطينيين:

حق المظلوم أنا ما ندوزه

أي: (حق المظلوم أنا لن أتجاوزه)

يا طاعني من خلفي موت وحدة هي

أي: (يا طاعني من خلفي الموت موت واحدة)

(85) كلام الغيوان، ص 33-34.

(86) المصدر نفسه، ص 48-49.

وهذا ما غذى الكثير من التأويلات والاستنتاجات التي تقوّي فرضية العمل المدبَّر أو الاغتيال والتصفيــة، بل أذكت المجموعة نفسها هذه التأويلات بعد الوفاة لمّا أصبحت تضيف إلى الأغنية:

بوجمعة ما يموت (أي بوجمعة لا يموت)

والجمهور يردّدها بصخب وجنــون وبكاء في آخر أغنية «غير خودوني». والشـــيء نفســه ورد في الأغنية - المرثيــة التي غنّتها مجموعة نــاس الغيوان في الذكرى الأربعين لوفــاة بوجميع بالدار البيضاء، وهي أغنية «أنَّادي أنا»[87] (أنادي أنا)، وفي آخرها:

خيـي مـات البــارح   واليـوم جـات خبــاره

أي: (أخي مات البارحة واليوم جاءت أخباره)

خيـي مـات مضيـوم   نـاسي أهلـه ووكـاره

أي: (أخي مات مظلومًا ونسي أهله وبيته)

لا لا خيي ما زلت معيا   ولا أنا ما صدق ما زلت حديا

أي: (أنت يا أخي ما زلــت معي ولا أصدق أنك مت فأنت ما زلت بجانبي).

وفي الأغنية أيضًا مقطع مثير يقول:

الشـدة تهـزم لـرذال   أمّـا الرجـال ما تقطع

أي: (الشدة لا تهزم إلّا الأراذل ولن تقطع نسل الرجال)

---

(87) كلام الغيوان، ص 56-57.

أما العربي باطما وعمر السـيد، عضوا ناس الغيوان، فيقولان إنه كان يعاني مرض قرحة المعدة؛ وذكر عمر السيد أن بوجميع كان لا ينضبط لوصفات الأطباء، وهو ما عرَّض حياته للتدهور والسوء. وتحدث عنه العربي باطما في الجزء الأول من سيرته الذاتية الرحيل بإسهاب، وذكر أن بوجميع كان يحب الناس ويتألم حين يرى صبيًا متشـردًا أو فقيرًا. وكان يحـب الفن حتى الجنـون، ويكره العنف والخصام ولا يرضى الظلم. وكان بوجميع بالنسبة إلى العربي باطما بمنزلة الأخ والأب والصديق. تحـدث عن رصيده الفكري والفني، وذكر أنه يحب التراث، ويحب الشعر والزجل والملحون والأغاني القديمة، وكان يحفظ الكثير من الأمثال الشعبية. صوته حاد وجميل، في نظر باطما، يشعر المسـتمع إليه بالنغمة الصحراوية؛ صوت في ترنيمة ذبذباته رمال الصحراء وعفوية الرجل الأزرق وتلال الرمال، ورحيل العرب؛ كان يتطلع إلى المسـتقبل الجميل. لم يعش ضمن المجموعة إلّا أربعة أعوام، وكأنهـا أربعون عامًا، في نظر باطما؛ إذ في تلك الأعوام القليلة عرف كل شـيء كان يتطلع إليه، وهو الذي حفر الأسـاس الفني لمجموعة ناس الغيوان. كان سبّاقًا إلى تأسيس التوجه الفني الملتزم قبل أن يبرز مارسيل خليفة، وحمام، ومصطفى الكرد، وحاجي مرسي، والهادي قلة... وبقية المجموعات الملتزمة. فلولا وجود بوجميع وباطما، ما كان لناس الغيوان وجود. وابتدأت مشـكلة بوجميع الصحية، في نظر باطما، من سهرة مسرحية في بلد عربي مجاور؛ إذ عند خروجهما من المطعم أحسَّ بحالة قيء شديد، ولما تقيأ لفظ الدم مـن أمعائه، فكان ذلك، في نظر باطما، سـبب إصابته بقرحة المعدة، وهي التي كانت سبب موته. ويضيف باطما:

«وأنا إذ أسـجل هذه الحادثـة، فذلك لتنوير الـرأي الذي اختلفت أقاويله عندما مات بوجمعـة»[88]. لكن هذه الرواية لم تُقنع كثيرين، خصوصًا أن باطما تحدث عن حالـة مرضية عابرة، ولم يتكلم على ظروف الوفاة؛ وهنـاك من ذهب إلى أن وفـاة بوجميع تزامنت مع نهاية حركة سياسية يسارية بشكل مأساوي؛ فبدأت حملة اعتقالات واسعة في صفوف الشباب اليساري المثقف[89]، وسط السبعينيات.

ذكر شـقيق بوجميع، عبد الله أحكـور، أن العربي باطما كان على وشك ذكر أسـماء المتورطين في قتل أخيه، لكنه أحجم عن ذلك في آخر لحظة تحت ضغط مجهول المصدر. كما أورد رواية عن صاحب البيت الـذي كان يكتريه بوجميع في الـدار البيضاء، مفادها أن سيارة تابعة للدولة تحمل حرف الميم بالفرنسية بالأحمر، أي المغـرب، نقلته إلى بيتـه[90]، وقال بوجميـع لصاحب البيت: «أتركني أنام ولا توقظني»، وأشـعره بأنه يعاني ألمًا حادًا[91]. ويرد مصحح السـيرة الذاتية للعربي باطما على هـذه الادعاءات مؤكدًا أن لا أحد مارس ضغطًا عليه لتغيير أي شـيء فـي المتن، إلّا من تعديلات طفيفة، خصوصًا في مـا يتعلق ببعض الحوادث المرتبطة بحياة العربي باطما الجنسـية. كما أن دار نشر سيرة العربي باطما،

---

(88) باطما، الرحيـل، ص 132-140. وأضاف عمر السـيد أن والدة بوجميع رفضت تشـريح جثته، وقالت: «بوجمعة مات خليوه يرتـاح، صافي» (أي بوجمعة مات أتركوه يرتاح، كفى!). الأحداث المغربية، 2/ 7/ 2010.

(89) السياسة الكويتية، 8/ 1/ 1990.

(90) والأمر نفسـه أكده شـقيق بوجميع في تصريح لجريدة الصبـاح المغربية (العدد 1546).

(91) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة اليسار الموحد، 4/ 10/ 2006.

«دار الرابطة للنشــر»، طلبت منه إجراء بعض التصحيحات اللغوية للمتن فحسب. وذكر العربي أشفري، مصحح السيرة الذاتية للعربي باطما، أن هذا الأخير ألمح إلى أن أســباب موت بوجميع قد تكون بسبب تسميم تعرض له في بلد عربي مجاور، لكن بأيادٍ مغربية[92]، وهذه المعلومة غير واردة في سيرة العربي باطما.

إن لغز وفاة بوجميع يعيدنا إلى آخر سهرة حضرها مع مجموعة ناس الغيوان فــي مدينة القصر الكبير (شــمال المغرب)؛ فقبل هذه الســهرة يحكي الممثــل الســينمائي المغربي محمــد مفتاح، وهو بالمناسبة صديق بوجميع ومجموعة ناس الغيوان، أن الطبيب نصح بوجميع بالابتعاد عن الســجائر، ووصف لــه دواء ينبغي ألا يختلط بأي مخدر. وفعلًا انقطع بوجميع عن تناول المخدرات، وتحســن حاله الصحي، لكن في ما هم في طريقهم إلى المشــاركة في سهرة القصر الكبير، وكان مفتاح مكلفًا بقيادة الســيارة لأنه الوحيد الذي يجيدها، وعند الاقتراب من الرباط، تشــبّث بوجميع بزيارة صديقته شــافيا[93]، في الرباط. مكث عندها وقتًا ثم طلــب منها مرافقته إلى

(92) انظر: العربي أشفري، في: الجريدة الأخرى، العدد 4 (10-16 آذار/ مارس 2005). ومعلوم أن ردود العربي أشفري جاءت في خضم النقاش الذي أثير في الوسط الفني والسياســي المغربيين في شأن الســيرة الذاتية للعربي باطما، عضو مجموعة ناس الغيوان، وورود أخبار عن تعرضها للرقابة قبل النشر، خصوصًا أنه كتبها وهو على فراش الموت في قسم المســتعجلات في المستشــفى بالرباط. انظر أيضًا: الأحداث المغربية، 2/7/2010.

(93) ذكر شــقيق بوجميع أنهم تأكدوا من أنها تعمل لمصلحة جهاز أمني معيّن؛ وكانت تنجز تقارير عن مجموعــة ناس الغيوان، واختفت بعد وفاة بوجميع بســاعات. انظر: جريدة الصباح (المغرب) (العدد 1546).

القصر الكبير فرفضت متذرعة بعملها، فتغيّر وجه بوجميع وملامحه وغضب غضبًا شديدًا وأصبح شخصًا آخر، وأكثر من التدخين تلك الليلة. ويذكر مفتاح أن الكثير من الحــوادث غير العادية حدث في تلك السهرة؛ إذ كان الجمهور غفيرًا جدًا لمتابعة سهرة ناس الغيوان، لم تستوعبهم قاعة الســينما التي احتضنتها، فكسر الشباب الأبواب واقتحموا القاعة. ومن شدة تفاعل جمهور الشباب مع ناس الغيوان كسّــر بوجميع «دعدوعه» (آلته)، الشــيء الذي لم يسبق أن حصل. وعند عودتهم، يحكي محمد مفتاح أنهم وجدوا الطريق بين القصر الكبير، مكان الســهرة، والدار البيضاء، محل ســكن مجموعة ناس الغيوان، مزدحمة بحواجز الشرطة؛ يســألون الناس: «هل أتيتم من القصر الكبير؟» أي من ســهرة ناس الغيوان. ولمّا وصلوا إلى الدار البيضاء ذهب كل واحد إلى بيته، ثــم اختفى بوجميع، حتى أخبروا بأنه مات[94]! وزاد بعض الروايــات أن بوجميع تقيأ الدم مرتين من فوق الخشــبة، وهي رواية رفضها شقيقه بدعوى أنه لم يلاحظ على أخيه أي دم على الإطلاق، بل ســائل أبيض خارج من فمه يســمى بالدارجة المغربية: «كشــاكش». كما أن الطبيب الــذي عاين جثته بعيد وفاته رفض تســليمهم رخصة الدفن قبل تشريح الجثة، يضاف إلى ذلك اختفاء صديقته الأجنبية عنــد وفاته وقيل إنها غادرت إلى الجزائر، وكان الطبيب عندها برفقة عمر الســيد[95]. فشقيق بوجميع

---

(94) انظر: محمد مفتاح، في: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره،» جريدة المساء، 2/ 8/ 2010 (العدد 1202).

(95) الأحداث المغربية، 2/ 7/ 2010. ويذكر شــقيق بوجميع في تصريح آخر أن الطبيب ســرعان ما عاد إلى البيت مطالبًا بدفن الجثة على وجه الســرعة، وأصرَّ على أن يحضر مراســيم الدفن، من دون تقرير الطبيب الشرعي. انظر: جريدة الصباح المغربية (العدد 1546).

يؤكد فرضية الاغتيال، وهي فرضية لم تُطرح في ذلك الحين لظروف سياســية مرتبطة بالقمع. لذلك، يرى الشــقيق أن ملف وفاة أخيه لا يمكن فصله عن ملفــات أعوام الجمر والرصــاص. كما أن العائلة ليس لديها أي شــك في أن بوجميع لم يمت موتًــا عاديًا[96]. فمن قتله؟ ولمصلحة من؟ خصوصًا أن بوجميع، بحســب رواية شقيقه، كان يستدعى باستمرار إلى الرباط للتحقيق، الأمر الذي كان يضايقه، وكان يقول كلمته المعتادة: «إمشــيوا من الرباط لهيه» (أي فليذهبوا إلى ما بعد الرباط!). لكنه كان كتومًا لا يصرح بذلك، وعاشقًا القراءة ولا يبوح بأســراره ومعاناته، مع أنه يشعر بالموت يطارده[97]. فأُسرة بوجميع ما زالت مقتنعة بأن ابنها مــات غدرًا، وهو الذي كان مراقبًا في حياته الفنيــة والخاصة، وقد غنّى مع نــاس الغيوان عن الموت الذي يطــارده، فيما هو حامــلٌ، ومجموعة ناس الغيــوان، صخرة الحقيقة فوق كاهله، ليتسلقوا بها الجبال الوعرة، في زمن هيمنة أغنية الســلطة؛ أغنية التمجيد والتنميط، وزمن أغنيــة الحزب المعارض المغرقة فــي الثقافة التنظيميــة والسياســية والأيديولوجية الضيقة، فقدموا نموذجًــا غنائيًا مفارقًــا؛ يفضح الحقيقة ويكشــفها. وغنّوا لـ «الرجال لي ضاعوا». ويذكر شقيق بوجميع أن الذين قتلوه يعرفون جيدًا أفكاره الفنية، وإلى أين يسير بمشروعه الفني، وكيف كان يفكر في تطوير فكرة ناس الغيوان؛ في الغناء والمسرح والسينما[98].

بقيت وفاة بوجميع، مؤسس مجموعة ناس الغيوان، لغزًا، وما

---

(96) انظر: عبد الله أحكور، في: اليسار الموحد، 4/ 10/ 2006.

(97) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة الصباح (العدد 1546).

(98) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة اليسار الموحد، 4/ 10/ 2006.

كُتب عنها مجرد افتراضات متضاربة وأخبار جزئية وتفصيلية تفتقر إلـى كثير من أدلة الإثبـات الدامغة؛ فما زالت هناك أسـئلة معلقة ومحيرة مثل:

- لماذا كان يُستدعى على عجل إلى الرباط للاستنطاق أو في الدار البيضاء؟

- لماذا كان يخفـي المضايقات التي يتعـرض لها عن والدته وعن أعضاء المجموعة؟

- ما حقيقة علاقته بالصحافية السويسرية؟

- أين اختفت صوره ومخطوطاته وأوراقه بعد وفاته؟

أسـئلة تحتاج إلى بحث توثيقي[99]، ليـس ضمن أهداف هذا البحث ولا ضمـن مجاله، لكن الهدف كان الوقـوف على مظاهر الطرافة والتشويق والاستثناء في حياة مؤسس مجموعة ناس الغيوان الذي عاش عالمـه الداخلي بصخب وعنف وتحد، وهو الذي غنّى في إحدى روائع ناس الغيوان، وهي أغنية «فين غادي بيا»[100] (أي إلى أين تذهب بي؟):

بين كلبي الوكاد بين حيرة وعناد

أي: (بين قلبي المتقد بين حيرة وعناد)

---

(99) دعت أسرته وقبيلته إلى استخراج جثته وتحليلها لمعرفة أسباب الوفاة، لكن من دون جدوى! انظر: جريدة الصباح (المغرب) (العدد 1546).

(100) كلام الغيوان، ص 41.

بين قرب ولبعاد يا كية لخلاق

أي: (بين قرب وبعد يا حرقة الخلق)

بين نار ولرماد والكية ولفناك

أي: (بين نار ورماد وحرقة الفناء)

على الرغم من وفاة بوجميع المفجعة والمفاجئة بالنسبة إلى مجموعة ناس الغيوان، فإن المجموعة لم تتردد لحظة في استكمال رسالته الفنية بمضمونها النقدي والاجتماعي السياسي؛ إذ سرعان ما برزت مواهب الأعضاء الآخرين بما يُظهر الطابع التكاملي والتضامني لأعضاء هذه المجموعة الظاهرة.

ج - العربي باطما: هبة البادية المغربية

ظن بعض الباحثين المتسرعين أن مجموعة ناس الغيوان الحقيقية هي بوجميع - الفرد، وأنها ولدت معه وماتت معه[101]، خصوصًا أن في المكتب المغربي لحقوق المؤلف وثيقة تثبت أن فكرة ناس الغيوان، وجميع الإنتاجات الفنية والغنائية للمجموعة هي ضمن الملْكية الفكرية لبوجميع، وحقوقه محفوظة فيها[102]، إلّا أن مجموعة ناس الغيوان تطورت بشكل لافت بعد وفاة بوجميع؛ إذ استمدت من روحه القوة اللازمة للاستمرار والعطاء

(101) عمر القرشي، «ناس الغيوان ما بعد بوجميع،» مجلة السؤال، العدد 1 (أيار/مايو 1984)، ص 37.

(102) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة اليسار الموحد، 4/ 10/ 2006.

والإبداع. كما لم تتراجع قيد أنملة عن خطها الفني، إيقاعًا وكلمات ورسالة، بل ازداد منحاها النقدي والاحتجاجي القائم على فضح متناقضات الواقع المغربي، لناحية انتشار الفساد الإداري والسياسي والرشوة والفقر، وغياب الحرية السياسية والفكرية والعدالة الاجتماعية، وبقيت حاملة رؤية العالم للقطاع الواسع من الشعب من الفقراء والمحرومين والمهمَّشين، وبرزت كفاءات فنية كبيرة في المجموعة، خصوصًا العربي باطما.

ولد العربي باطما في عام 1948 في ريف مدينة سطات المغربية، في دوار يُنسب إلى جده لأمه رحال بن العربي، وينتمي إلى قبيلة أولاد سعيد بن علي. تذكر أمه (أمي حادة)، أن ما حضرها يوم ولادته أن بدأها المخاض في الفجر، وكانت الليلة راعبة: رعد وبرق وشتاء وظلام دامس. وفي الصباح، والجو غائم، كان العربي باطما يصيح أول صيحة معلنًا بداية حياته؛ إذًا كان الفجر والرعد والبرق والجو الغائم[103]. رحل مع عائلته إلى الدار البيضاء. اسم جده رحال واسم أبيه رحال واسم سيرته الذاتية الرحيل، واسم أمه حادة؛ أسماء تعني، في نظره، العنف والألم. عاش طفولته مرتحلًا بين الدار البيضاء والريف. كما عاش طفولته زمن الاحتلال الفرنسي للمغرب. يحكي أنه كان يكره الجنود الفرنسيين، وكان يرمي قوافلهم التي تعبر القرية بالحجارة، أو ينحني ويقابلهم بمؤخرته، دليل احتقار وامتهان عند سكان البادية، وأمه حادة تضحك

(103) باطما، الرحيل، ص 9.

وتشجعه[104]. ويشــعر بالفخر والفرح كلما قتل الفدائيون مستعمِرًا مثلما حصل بالنسبة إلى سائق حافلة فرنسي في سوق البادية، سوق الأحد في مشــرع بن عبو، قرب مدينة سطات[105]. يحكي أن حياة أبيه كانت مليئة بالعنف والشــقاء والســجون والترحال[106]. وكان سكان خيمتهم رعاة وخماسة[107].

يسترجع العربي باطما نوســتالجيا طفولته فيتذكر طفلًا مبدعًا ومشــاغبًا وكســولًا وهادئًا وعنيفًــا وذكيًا. يتذكــر رائحة الأرض

---

(104) باطما، الرحيل، ص 15.

(105) باطما، الرحيل، ص 16. ويحكي باطما أن دم الخائن كان أول دم رآه في حياته. انظر: باطما، الرحيل، ص 19.

(106) باطما، الرحيل. ويحكي العربي باطما أن أباه كان قوي البنية، أشقر اللون، عريض الكتفين، طويل القامة، أزرق العينين. قــام بعمليات فدائية عدة. وكان متخصصًا في تهريب المسدســات والرصاص والقنابل للفدائيين. ومات ولــم يحصل على بطاقة مقاوم، أي كان كجده جنديًا مجهولًا. انظر: باطما، الرحيل.

(107) الخماس، شــخص يشــتغل بخمس المحصول الزراعي، كمــا أنه يقوم بجميع أعباء البيت من سقي وحطب.. إلخ. انظر: باطما، الرحيل، ص 17. وغنت ناس الغيوان عن هذه الفئة من سكان البادية في أغنية «الشمس الطالعة» التي تحكي المفارقات الاجتماعية بين الخماسة الفقراء وطبقة الأغنياء؛ وفي إحدى مقاطع الأغنية:

والله حصادة دراســة هم النــاس خماســة، أي: (والله هم أهــل حصاد ودرس ونهايتهم يأخذون خمسا)

خماسة بالخبزة طالب معاشه مالكَاه، أي: (خمسهم مجرد خبزة يطلب معاشه ولا يلقاه)

عز لبوس حياتي عز لباســهم الخنشــة، أي: (قوم يتفننون فــي اللباس وآخرون يلبسون الأكياس)

عز لســكان الشامخات عز ســكانهم مخشيشــة، أي: (قوم يســكنون العمارات الشامخات وآخرون في الأكواخ)

انظر: كلام الغيوان، ص 54.

التي كان يشـــمها في البادية وهو يتلاعب بإحليله. ســكنه الإبداع من طفولته لكنه إبداع مخلــوط بألم[108]. أدخلــه أبوه إلى إحدى المدارس الحرة التي تدرّس باللغـــة العربية الفصحى ليجنبه دخول مدارس يشــرف عليها المســتعمر وتدرّس باللغة الفرنسية. تسجل في مدرسة تسمى «مدرســة الشــعب»، في درب مولاي الشريف في الحـــي المحمــدي، لأن العربية حينهــا كانت رمــزًا لمقاومة الاســتعمار[109]. عاش مع أبيــه الذي انتقل إلى الــدار البيضاء في كوخ خشــبي إلى جوار أكواخ المهاجرين من البادية الذين حملوا معهم عاداتهم وأعرافهم، العربية منها والأمازيغية، بل صحبوا معهم الأبقار والأغنــام والدواجن والحمام والــكلاب والقطط، فكانت الأكواخ، في نظر باطما، عبارة عن قرية وسط المدينة[110].

بدأ باطما الكتابة والتمثيل والغنــاء منذ عام 1964. واحترف المسرح في عام 1969 في المسرح البلدي بالدار البيضاء. وأصبح شاعرًا وزجّالًا وصاحب ملَكة شــعرية غنية وطويلة النفس، مع أنه

---

(108) باطما، الرحيل، ص 21. ويحكي أنه كان مولعًا بصناعة النايات من القصب والنفخ فيها، ويصيد الأسماك في النهر ثم يرميها، ويسبح في المستنقعات. انظر: باطما، الرحيل، ص 36. ولم ينس ذلك الأســتاذ الذي كان يغنّي لهم ويعزف على الكمان بعد انتهاء حصة الدرس، وكثيرًا ما كان باطما الطفل يتطوع للغناء مع الأســتاذ، انظر: باطما، الرحيل، ص 41.

(109) باطما، الرحيل، ص 30. ويحكي باطما أنه كان يكره الفرنسية، انظر: باطما، الرحيل، ص 32. فالفعل اللغوي فعل مقاومة يزيد خطورة على المقاومة العســكرية أو الاقتصادية أو السياسية. انظر: إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب (بيروت: دار الآداب، 1997)، ص 43.

(110) سعيد، ص 31.

كان يتمنى البقاء في البادية مجرد عطّار أو بائع خضر أو جزار، بعيدًا من عذاب الإبداع وألم الفن ومتاعب الشهرة والنجومية. كما تمنّى أن يبقى مجرد حارس للدراجات أمام باب سينما السعادة في الحي المحمدي، أو عامل في السكك الحديد، مكان أبيه رحال.

كتب قصة فيلم «جنب البير»، ومسرحيتي هاجوج وماجوج والعقل والسبورة، ومدوّنات طويلة من الزجل والشعر، ومع ذلك لم يدَّعِ يومًا أنه شاعر أو كاتب؛ إذ لم ينخرط قط في اتحاد كتّاب أو في اتحاد شعراء. مارس التمثيل المسرحي والسينمائي، وتوفي في 7 شباط/ فبراير 1997 بمرض سرطان الرئة؛ في إثر معاناة أرَّخها في الجزء الثاني من سيرته الذاتية بعنوان: **الألم**[111]، وهو الجزء الذي كتبه في سبعة أيام في قسم المستعجلات وهو يسابق الموت، وصدر بعد وفاته. كما غنى ألمه في آخر أغنية له مع ناس الغيوان وهي: «لهموم حرفتي»[112]. وفيها يبكي ويصيح ويغنّي ويردّد:

مْكوانِي مكواني مَا نْضْحَكْ أنا بْحَال الناس

أي: (أنا معذور ألّا أضحك مثل الناس)

مْكوانِي مكواني مَا نْضْحَكْ انا مع الناس

أي: (أنا معذور ألّا أضحك مع الناس)

---

(111) العربي باطما، الألم: الكتاب الثاني من السيرة الذاتية (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1998).

(112) كلام الغيوان، ص 126.

لا طبيب داوا علتي كيف نساعف هاد الباس

أي: (لا طبيب داوى علتي فكيف أتعامل مع هذا البأس؟)

منك يا روح راحتي شربت الحنظل دون كاس

أي: (من روح راحتي شربت الحنظل من دون كأس)

ولات لهموم حرفتي وتقادى جهدي يا الناس

أي: (أصبحت الهموم حرفتي وانقطع جهدي أيها الناس)

أغنية عبّرت عن نفسية متدهورة وقلب مكلوم وجسد منهار ينتظر الرحيل في ألم.

عاش العربي باطما كغيره من أعضاء مجموعة ناس الغيوان، ومثل أبناء حيه ومجموعته الاجتماعية، شظف العيش والبؤس؛ فالتقط الشظايا المتناثرة والمتعددة والمدفونة في قلوب المستضعفين والفقراء، ومزجها في رؤية إنسانية واجتماعية جديدة، وأخرجها مع المجموعة في نمط غنائي جديد، زجلًا وكلمات وصيحات وموسيقى وإيقاعات. وكان بعد بوجميع مرجعًا نظريًا وموسيقيًا وصوتيًا للمجموعة من حيث الكتابة والتأليف وكذا التلحين. استجمع في أغانيه ما يختزنه عقله وذاكرته وقلبه من موروث متنوع، ومن حكايات والدته (أمي حادة). يعيد صوغ كل ما تلقّاه فنيًا وغنائيًا وموسيقيًا بصوت فخم صدّاح تميّز به، مثل «بلبل». تسمع صوته من بعيد لقوته، وحين تقترب منه يقتحمك صوت شجي وحزين، وتجد رجلًا طويل القامة، بشعر غزير وطويل

منســدل على كتفيه مثل «هداوة». تقرأ في وجهه ملامح الفروسية العربية المملوءة بالجرأة والتحدي والجديــة. إنها علامات فارس عربي جاء من الزمــن البعيد؛ إذا صرخ في النــاس بصوته صرخوا جميعًا وصاحوا، وإذا ناح وبكى ناحوا وبكــوا، وإذا صدح وتغنّى بالمرح الحزيــن رقصوا كالطيــور الجريحة وتدافعــوا نحوه حتى اختلطوا معه فوق المنصة. زجله وكلماته عبارة عن كلام بسيط لكنه عميق ينفذ إلى أعمــاق المتلقّين. نبرته احتجاجية، لكنه يخلق حالة فنية إنسانية فريدة ذات أثر في كل ذي حس موسيقي مرهف. تشكّل قصائده الزجلية صُلب أغاني مجموعة ناس الغيوان. ويختزل صوته موســيقى داخلية متوترة يتمايل معها الشباب برقص هو أقرب إلى الهذيان والجذب الصوفــي. إنه صوت معادل لبؤس الواقع وضياع الأحلام والآمال وبقــاء الآلام. أمّا مواويله التــي يفتتح بها أغاني ناس الغيوان فجذورها رعوية استمدها من دندنات راعي غنم اسمه «المكّي»؛ كان يرعى غنم جده، ويحمل باطما فوق كتفه ويطوف به حظيرة الأغنام وهو يدندن، ويحكي له خرافة الراعي والذئب[113]. مواويل بدوية تشــم منها الروائح، وترى الألوان والظلال، وتسمع الأصــوات، وتحضرك الجذبة كأنها الســحر والأشــجان. مواويل ممتزجة بعمقهــا العربي الأصيل. ومــا يزيد هــذه المواويل تأثيرًا تفرد العربي باطما، بيــن أعضاء مجموعة ناس الغيوان، ببحة حزينة ولثغة خفيفة وخفية يوقع بها على الصوت الآتي من أعماق الجذور الممتدة في المغــرب العميق؛ أرض الانتمــاء والذاكرة والحكي،

---

(113) باطما، الرحيل، ص 62.

كما في مواويل أغنيات «الصينيـــة»[114] و«واش حنا هما حنا»[115] و«الحصّادة»[116] و«يــا صاح»[117] و«فين غادي بيــا»[118] و«مزين مديحك»[119] و«غير خودوني»[120] و«حن واشفق»[121] و«الشمس الطالعـــة»[122] و«أنادي أنــا»[123] و«تاغنجـــة»[124] و«الرغاية»[125] و«صبرا وشاتيلا»[126] و«الســـيف البتار»[127] و«رد بالك»[128] و«يا جمّال»[129] و«الأمّة»[130] و«لســـقام»[131] و«علّي وخلّي»[132] و«يا من جانا»[133] و«خضـــرة»[134]. كلهـــا مواويل يصيـــح فيها باطما

(114) كلام الغيوان، ص 15.
(115) المصدر نفسه، ص 26.
(116) المصدر نفسه، ص 28.
(117) المصدر نفسه، ص 33.
(118) المصدر نفسه، ص 39.
(119) المصدر نفسه، ص 46.
(120) المصدر نفسه، ص 48.
(121) المصدر نفسه، ص 50.
(122) المصدر نفسه، ص 53.
(123) المصدر نفسه، ص 56.
(124) المصدر نفسه، ص 58.
(125) المصدر نفسه، ص 63.
(126) المصدر نفسه، ص 65.
(127) المصدر نفسه، ص 77.
(128) المصدر نفسه، ص 88.
(129) المصدر نفسه، ص 98.
(130) المصدر نفسه، ص 100.
(131) المصدر نفسه، ص 107.
(132) المصدر نفسه، ص 118.
(133) المصدر نفسه، ص 119.
(134) المصدر نفسه، ص 121.

ويناجـي ويهمهم ويئن وينتحب ويعدد وينفخ فـي مزمار الحزن والحنيـن؛ يبحث عن «الصينية»، «لي جمعـوا عليك أهل النية..»، يسأل «عن أهل الجود والرضى، فين حياتي، فين حومتي..؟» يغني ويطلـق الحزن من عقاله ويسـلمه لحنجرة ذهبية تتـولاه لتنقل ما يختلج في الأعماق وما يشتعل بين الحشايا من حزن ومعاناة داخل مملكة الصمت؛ وقد ردّدوا في أغنية «غير خودوني»:

الله بابا جاوبني علاش أنا ضحية للصّمت
أي: (يا ربي أجبني لماذا أنا ضحية للصَّمت؟)[135]

فغناء ناس الغيوان تكسـير لجدار الصمت وفضح لحراسه والمتورطين في واقع الناس وفي بؤسهم.

لم يكن باطما أسـيرَ موروثه المحلي وهموم بلده فحسب، إنما تعدى ذلك، في زجله وغنائه، إلى ما جسـدته ناس الغيوان في أغانيها، وانفتح على كلٍّ من البُعد العربي والإسـلامي والإنساني. لذلك لم يغب الشرق وفلسـطين وأفريقيا عن باله، فجاءت أغاني «صبرا وشـاتيلا»[136]، لتدوين مجزرة العـدو الصهيوني في لبنان، و«الانتفاضة»[137] لدعم انتفاضة الأقصى فـي عام 1987؛ إذ كان مهتمًا بتطورات القضية الفلسطينية ومتابعًا دؤوبًا لها، فقد صاح في عام 1982 في أغنية «صبرا وشاتيلا»:

---

(135) كلام الغيوان، ص 49.
(136) المصدر نفسه، ص 65.
(137) المصدر نفسه، ص 105.

الدنيا سكتت

الصهيون دارت ما بغات   أي: (فعلت الصهيونية ما تريد)

صبرا وشاتيلا المجزرة الكبيرة

الأطفال دبحات   أي: (ذبح الأطفال)

وفي أغنية الانتفاضة:

دومي يا انتفاضة دومي   بحجارك دومي بصغارك دومي

وأغنية «الدم السائل»[138] لتأريخ الجرح الأفريقي والإنسان الأسود الذي يعاني العبودية والاستغلال والاستبداد.

جاء التراث الزجلي للعربي باطما[139] مستعيدًا سيرة الزجّال

---

(138) كلام الغيوان، ص 123.

(139) يوجد بعض من تراث باطما الزجلي ضمن أغاني ناس الغيوان، وفي ديوانه الأول حوض النعناع، وفي موسوعته الزجلية ملحمة لهمام حسام، انظر: العربي باطما: حوض النعناع (الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، 1991)، و ملحمة لهمام حسام، 4 ج (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2002-2008). كما تضمنت سيرته الذاتية في جزئيها بعض أزجاله، انظر: باطما: الرحيل، ص 11، 28-29، 78، 90، 96-97، 104، 132، 134، 138-139، و172-173، والألم، ص 22، 39-40، 53-54، 63-64، و90-91. كما أن الزجل يعبّر عن استكمال تشكيلة عربية مغربية هي عبارة عن لهجة مغربية يومية للتخاطب والغناء، تمتد بداياتها إلى القرن الثاني عشر؛ حيث بداية التحام القبائل الأمازيغية بالقبائل العربية المتاخمة لها، كما حصل في منطقة الشاوية التي ينتمي إليها العربي باطما. انظر: إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ: عرض لأحداث المغرب وتطوراته في الميادين السياسية والدينية والاجتماعية والعمرانية والفكرية منذ ما قبل الإسلام الى العصر الحاضر، 3 ج، ط 2 (الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة، 1984)، ج 3، ص 462 وما بعدها. وهذا المعطى الموضوعي يفند بعض الأطروحات =

المغربي والحكيم الصوفي سـيدي عبد الرحمن المجذوب، دفين مكناس الزيتون (قرب مدينة فاس العاصمة العلمية للمغرب، على بعد 60 كلم)، ولو أن بينه وبين سـيدي عبـد الرحمن المجذوب فاصلًا زمنيًا يربو على ثلاثة قرون؛ فقد جمع في شـخصيته ونمط حياته وطباعه، اجتماعيًا وفنيًا، العناصر الحقيقية والمتخيلة لسيدي عبد الرحمن[140]. فزجله مثل زجل سيدي عبد الرحمن يمس صميم الحياة اليومية للناس؛ فسيدي عبد الرحمن سمّي مجذوبًا لأنه كان، في نظر الناس، مسكونًا بالأرواح. وكان زجله يطفح بالنقد اللاذع، ويوجّه سـهامه ولهب أبياته الحامية إلى أشـخاص بعينهم، بشكل تحريضـي لتعرية الطغاة. وعاش في القرن السـابع عشـر. وينتقل الزجل في الأوساط الشعبية بالمشـافهة والحفظ والرواية والغناء، وهو مجال بكر في الثقافة المغربية والعربية لم يخضع بعدُ للبحث المتعمق والدراسـة الأكاديميـة المحكمة إلّا نـادرًا. فهذا العمق الزجلي هو الذي أعطى النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان ذلك العمق الشـعبي المكثف والقبول الجماهيري الواسـع، من خلال الكفاءة الشفوية والزجلية لعضوها العربي باطما الذي يشكّل صوته وزجله وعاء مثاليًا وحزينًا لنصوص أغاني المجموعة ومضامينها.

= الأمازيغية الإثنية التي ظلت متشـبثة بالمظهر الأسطوري للوحدة اللغوية في المغرب في إطار أمازيغية محلية. انظر: إدريس أيتلحو، الأمازيغية بصيغة المفرد أو أسـطورة الوحدة اللغوية الأمازيغية بالمغرب (المغرب: دار وليلي للطباعة والنشر، 2011)، ص 30.

(140) يسـمّى المجذوب في الشـرق «الدرويـش»، وعند الأمازيـغ المغاربة: «الرايس»، وهو النبي بالمعنى الشـعري للنبوة؛ يرفض، يحكم، يفسر، يتنبأ. انظر: محمد أبزيـكا، «الغيـوان.. بعد الصمـت،» الثقافة الجديـدة، العدد 15، السـنة 4 (1980)، ص 148.

إنه فنان استثنائي، تفجّرت مواهبه بعد وفاة بوجميع، ورحل هو الآخر وترك للمجموعة ذخيرة حقيقية وغنية من الأغاني - الروائع، كما خلّف أشعارًا وأزجالًا نابضة بقوة الإبداع والخلق والتمرد والرفض. وترك سيناريوات أفلام ومسلسلات ومسرحيات، مع سيرة ذاتية، في جزئين؛ سيرة ذاتية جارحة ومؤلمة، تؤرخ سيرة الذات المنكسرة والمجموعة المتألقة، ناس الغيوان التي غنّت «الجرح المشترك» و«الألم الوطني»، ليس بخلفية معارضة سياسية، ولكن بتحد وصخب ومحبة وصفاء وسخاء. كان من المقرر أن ينتج السيناريست المغربي محمد جبران[141] شريطًا تلفزيونيًا عن حياة العربي باطما تحت عنوان: «أغنية على الممر»، لكن المسؤولين في التلفزيون تحفظوا على الأمر حين علموا بأنه يتعلق بعضو مجموعة ناس الغيوان «العربي باطما». طالب المسؤولون كاتب السيناريو محمد جبران بأن يبيع لهم النص الأصلي ليتصرفوا فيه كما يريدون[142]، فرفض. ويظل الشك ملازمًا المسؤولين في تعاملهم مع أعضاء ناس الغيوان في حياتهم وبعد وفاتهم؛ كأنهم خُلقوا ليُراقبوا ويُتابعوا أحياء وأمواتًا!

د - عمر السيد: صدى الأمازيغ في أغاني ناس الغيوان

ولد عمر السيد بن عبد الله بن محمد بن عمر في عام 1944 في درب مولاي الشريف في الحي المحمدي، من أب أمازيغي

---

(141) أهم السيناريوات التي كتبها الفنان محمد جبران: «سمك القرش»، و«تصبحون على وطن»، و«حرب الخليج وبعد»، و«أيام شهرزاد الجميلة».

(142) الصباح، 29/ 9/ 2008.

مقاوم، تعرض للنفي والاعتقال من المستعمر الفرنسي، وأم (أمي الضاوية) تشرّب منها ألحانه وإيقاعاته وهمهماته. يحكي عن نفسه أنه كان طفلًا مشاغبًا، يمضي جل وقته متجولًا مع أقرانه في أزقة الحي المحمدي يغنّون ويرقصون ويصيحون ويزعجون السكان. وكان تلميذًا كسولًا إلّا في مادة الكيمياء. يمشي إلى المدرسة حافي القدمين متسخ الثياب. ويبحث عن طعامه في مزبلة تسمى «زبالة المريكان»، في حي «مديونة» بالدار البيضاء؛ إذ يسلخ فيها وقتًا طويلًا ينقب ويفتش عمّا فضل عن الناس من تفاح وشوكولا وبعض الكتب أيضًا[143]. كان يمارس هواية السباحة في «بركة» متسخة في حي «ابن مسيك». اشتغل صغيرًا في معمل الليمون، يصفف الصناديق. ثم في ميناء الدار البيضاء حمّالًا، يحمل على كتفيه الحديد أو الأكياس أو مواد مختلفة. احترف السرقة لفترة في صغره[144]. وأغنى ذاكرتَه الفنية تردده وهو صغير على (حلْقة) الحي المحمدي في حي «شطيبة» بالدار البيضاء. كان يمضي وقتًا طويلًا وهو يستمع إلى الحكواتيين والممثّلين والموسيقيين الشعبيين. كما كان مولعًا بأغاني ليلى مراد وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وعبد الحليم.

ولج المسرح البلدي في الدار البيضاء واحترف التمثيل، مع أعضاء ناس الغيوان، بوجميع والعربي باطما وعلال. شارك في العديد من المسرحيات والمسلسلات التلفزيونية، وكذا الأفلام السينمائية. وأنجز وصلات إشهارية ذات علاقة بالحفاظ على البيئة والعمليات الخيرية والإحسانية.

(143) عمر السيد، رسالة الأمة، 6/ 7/ 2005.

(144) عمر السيد، النهار (المغرب)، 21/ 9/ 2005.

أســـس رفقة بوجميع والعربي باطما مجموعة نـــاس الغيوان عند مغادرة مسرح الطيب الصديقي، وهو رئيسها اليوم. يعتبر ناس الغيوان بيته الذي تربى فيه؛ حيث تعلم فيه الكثير، وهو من دونها لا يساوي شــيئًا[145]؛ فناس الغيوان هي في نظره مدرسة قائمة بذاتها. ودخوله إلى نـــاس الغيوان، بتعبيره، قلب حياتــه تمامًا. وهو مدين للمجموعة بحياته كلها، ماديًا ومعنويًـــا وثقافيًا؛ إذ لو لم يندمج في مدرســة الغيوان لانحرف وانزلق إلى عالم الإجــرام. يرفض صفة النجم الفني، ويعتبر نفســـه، مع زملائه في مجموعة ناس الغيوان، ممثلين يغنّون، وليســوا مغنّين بالمفهوم الكلاســيكي. كما يرفض أغنية الفيديو كليب العصرية التي قتلت المقومات الإبداعية الأصلية في الفنان، أداء وموســيقى وكلمات. ويُرجع شــهرة ناس الغيوان وشعبيتها الواسعة إلى صدق أفرادها وتعبيرهم عن الطبقات الفقيرة التي نشأوا وسطها، حيث الحرمان والمعاناة والمأساة.

أكســبته أصوله الأمازيغية قــدرات إيقاعيــة وصوتية ولحنية غنية. وكان له الدور الأســاس في إدخال الإيقاع الأمازيغي ضمن مكوّنات الغناء الغيوانـــي. وعُرف بنبرته الصوتية الرشــيقة، بلكنة أمازيغية خفية، وبقدرة كبيرة علــى إنجاز مواويل وصيحات طويلة وممتدة ومؤثرة، في إطار التــوارد الصوتي الفونيمي بين الأمازيغية والعربية على بســاط الدارجــة العربية المغربيــة[146]. كان يتدرب

---

(145) عمر السيد، الاتحاد الاشتراكي، 19/ 9/ 2004.

(146) محمد شــفيق، الدارجة المغربيــة، مجال توارد بيــن الأمازيغية والعربية، سلسلة معاجم (الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، 1999)، ص 18.

عليها فـــي براري أيت باهـــا الأمازيغية وجبالها جنـــوب المغرب. هذه الصيحات أعطت أغاني نـــاس الغيوان طاقات كبيرة للتأثير في جمهور متنوع والتواصل معه، مثلمـــا نجده في أغنية «يوم ملقاك»، وهي أغنية مكتنزة بـــدلالات الحزن والألم وبـــكاء الزمن الجميل والمفقود، أو فـــي أغنية «ما هومونـــي»[147] التي أرّخـــت الاعتقال والاغتيال السياســـيين في المغرب، أو في مـــوال البداية في أغنية «غير خودوني»[148]، وهـــي في رثاء بيت المقـــدس، والبكاء على قتل الفلسطينيين غدرًا ، وفيها يردد عمر السيد، في حالة من البكاء والصياح مقاطع عن القدس تقول:

هديك خايتي وخيّتي وهذيك خايتي مظلومـة

أي: (تلك أختي وأولئك إخوتي وهي أختي مظلومة)

هديك رسامي مهجورة وهذيك خيمتي مهدومة

أي: (تلك رسومي مهجورة وتلك خيمتي مهدومة)

لله يا هلي أهل الحال الشدة تزول ولا محـــال

أي: (لله يا أهل الحال هل ستزول هذه الشدة أم لا؟)

هديك أرضي وبلادي وباش من حق تبعـــادي

أي: (تلك أرضي وبلادي فبأي حق يتم إبعادي)

(147) كلام الغيوان، ص 37.

(148) كلام الغيوان، ص 48.

كما تألق عمر السيد بصوته في أغنية «حن واشفق»[149]، وهي أغنية في المناجاة الإلهية، بخلفية اجتماعية، مستقاة من فن الملحون «الأندلســي العربي»، لكنها مؤداة بإيقاع وصوت تحفّه ظلال النطق الأمازيغي، مع استثمار التوارد الذي يحصل بين العربية والأمازيغية على صعيد الدارجة المغربية من الناحيــة الصوتية الفونيمية. وكذا في أغنية «أنادي أنــا»[150] التي غنتها المجموعة أول مرة في هولندا في عام 1974 بعد وفاة بوجميع، وهي في رثاء المؤسس، وحديث الغربة، ونقد التفاوتات الاجتماعية. كما تفتّق صوته في موال أغنية «تاغنجة»[151]، وهي أغنية قومية تدعو إلــى التغيير الجذري، تنتقد التجزئة العربية وتشــتُّت العرب لغة وأقطارًا ودينًا، فيقول في أحد مقاطعها:

العيب فينا بالأطنان لا لغة موحدة ولا ماية

أي: (لا لغة موحدة ولا ماء)

---

(149) كلام الغيوان، ص 50.

(150) كلام الغيوان، ص 56-57.

(151) كلام الغيوان، ص 58. أغنية تاغنجة، كتــب كلماتها العربي باطما. وهي تثبت حضور الخيال الجماعــي والجامع للذاكرة في أغنية ناس الغيــوان؛ إذ «تاغنجة»، عادة شــعبية، وتقليد يظهر في كل البوادي المغربية، أكانت الناطقــة بالعربية أم الناطقة بالأمازيغيــة، وفي أزقة المدن العتيقة، وهي تمارس طلبًا للتســاقطات المطرية، تقليدًا له لوازمه وطقوسه الخاصة، كالأكل مع الأطفال والشــيوخ، ووضعهم في مقدمة المسيرة؛ فهي موروث ثقافي شــعبي لكل المغاربة، اســتثمرته ناس الغيوان، موروث تاريخي فيه تضرع إلى الله، وفيه تفاعل مع حديث نبوي يقول: «لولا شــباب خُشّــع وشــيوخ رُكّع وأطفال رُضّع وبهائم رُتّــع، لصبَّ عليكم العذاب صبًّا». أخرجه أبي يعلى في مســنده، والطبرانــي في معجمه الأوســط. كما أنجــز فيلم توثيقي عــن ناس الغيــوان بعنوان: «تاغنجة»، ظهروا فيه وهم يلبسون ثيابًا توحي بالارتباط بالبادية وسط جمهور من أبنائها احتفالًا بهذا الطقس الشعبي.

يا حيرتي ف بنادم واحد وكثرة الأديان

أي: (حيرتي أن الإنسان واحد والأديان كثيرة)

ياك ذاك إنسان ... وذاك إنسان

أي: (أليس ذلك إنسانًا والآخر إنسانًا؟)

ياك هذاك لذاك مرايا

أي: (أليس ذلك للآخر مرآة؟)

كما برز صوت عمر السيد في موال أغنية «نرجاك أنا»[152]؛ وهي أغنية تفضح الصراع الاجتماعي وفوضى العالم، وتتحدث عن الوحدة العربية والأمراض الاجتماعية التي تفتك بالناس الفقراء، أو في موال أغنية «مهمومة»[153] التي وصفت حياة الفقراء في مقابل حياة المترفين والمستفيدين من التناقضات الاجتماعية، وفيه يقول عمر:

مهمومة يا خيي مهمومة

مهمومة هاد الدنيا مهمومة

فيها النفوس ولات مضيومة

ولّى بنادم عباد اللّومة

---

(152) كلام الغيوان، ص 60.

(153) المصدر نفسه، ص 67.

عمرو لحبسات ب طفال مهمومة

ماتو الرجال برسايل ملغومة

أي: (امتلأت السجون بالأطفال، ومات الرجال برسائل ملغومة)

وتألق في مواويل أغنيات «الجمرة»[154] و«السلامة»[155] و«رد بالك»[156] و«ندم»[157] و«احنا ولاد العالم»[158] و«يا جمال»[159] و«الأمة»[160] و«الانتفاضة»[161] و«السَّمطة»[162] و«علِّي وخلِّي»[163] و«ما يدوم حال»[164] و«شوفو لعجب»[165] و«لمعيزة»[166] و«سامحوني»[167] و«حنين الروح»[168]؛ مواويل أصبحت مغروسة في الذاكرة الجماعية للمغاربة وممتدة على جغرافيا متنوعة

---

(154) كلام الغيوان، ص 81.

(155) المصدر نفسه، ص 86.

(156) المصدر نفسه، ص 88.

(157) المصدر نفسه، ص 93.

(158) المصدر نفسه، ص 97.

(159) المصدر نفسه، ص 98.

(160) المصدر نفسه، ص 100.

(161) المصدر نفسه، ص 105.

(162) المصدر نفسه، ص 109.

(163) المصدر نفسه، ص 118.

(164) المصدر نفسه، ص 128.

(165) المصدر نفسه، ص 137.

(166) المصدر نفسه، ص 145.

(167) المصدر نفسه، ص 147.

(168) المصدر نفسه، ص 151.

يلتحم فيها الإيقاع الأمازيغي بالطرب العربي بالموسيقى الشعبية والمضامين الاجتماعية والسياسية والإنسانية؛ مواويل تُلقي بها حنجرةٌ ذهبيةٌ بعنفٍ وقسوةٍ، ما عرّضها لعملية جراحية معقدة كادت تودي بصاحبها إلى الهلاك. إنه الفنان الشمعة التي تحترق ليستضيء الآخرون. كذلك كانت ناس الغيوان وكان أفرادها وهم يغنّون موسيقى الروح، موسيقى رأى الشعب نفسه فيها كما قال الطيب الصديقي في فيلم «الحال».

هـ - عبد الرحمن باكو: جذبة الصوفية وصدى الإيقاع الأفريقي في أغاني ناس الغيوان

ولِد عبد الرحمن قيروش، عضو ناس الغيوان المعروف فنيًا بـ «باكو»، في مدينة الصويرة على ساحل المحيط الأطلسي (حوالى 160 كلم شمال أغادير) في عام 1948 في حي يسمّى «درب أهل أكادير»، كانت تتمركز فيه فرقة كناوة. والدته اسمها يامنة بنت مولاي علي، ووالده عبد القادر بن محمد الكبادي الذي كان من حفظة فن الملحون العربي، كان يقيم حفلات الملحون في بيته ويدعو إليها الفنانين والمهتمين بهذا اللون، وكان معروفًا بتنظيم مسابقات «تغريد الطيور» في المدينة. وكان جدّه تاجرًا، عُرف باستقدام العبيد/ العمال من أفريقيا.

تمتاز الصويرة بأنها مدينة الطقوس بامتياز؛ تنتشر فيها الزوايا الصوفية بشكل كبير، مثل الزاوية الحمدوشية والزاوية الدرقاوية والزاوية الجزولية. وكان عبد الرحمن يحضر جلسات الذكر وتلاوة

القرآن في محرابها رفقه خاله الحاج حســن، وكان مقدّمًا[169] في الزاوية. وكانت تأخذه جذباتها بشكل غريب، لذلك كان يميل أكثر إلى الزاويــة الدرقاوية لأن المصلين والمريديــن والرواد ينجزون أذكارهم فيها من خلال إيقاعات موزونــة ترتفع حدة أدائها صوتًا ورقصًا، إلى درجة «الجذبة» أو «الحــال». وإلى جانب المنتديات الصوفية كان عبد الرحمن الطفل يرتاد فضاء الموســيقى الكناوية، خصوصًا في زاوية «ســيدنا بلال» بالصويرة، التي تُعتبر الموسيقى الكناوية - الأفريقية فيهــا قوتًا وطاقة متجــددة للكبار والصغار؛ حيث تســمع الطبول وهي تدق بقوة، والعزف على «السنتير»، أو «الهجهوج»، أو من خلال «القراقــب». ويظل عبد الرحمن الطفل مشــدودًا إلى نغمات هذه الموســيقى التي بدأت تغشاه وتختلط بأعصابه لأنهــا تصنع له فرحًــا داخليًا لا يوصــف، كما تخاطب أشــياء دفينة في دواخله، كما كان يعثر فيها على أجوبة لا تفتأ ذاته تطرحهــا باســتمرار[170]. وكان عبد الرحمن على غــرار بوجميع الذي يتبع «هداوة»، يلاحق هو الآخر فرق كناوة؛ يبحث عن تعلم إيقاعاتهم، خصوصا آلة «الســنتير»، وعمره لم يكن يتجاوز حينها أربعة عشر عامًا. وكان كثير التردد إلى أضرحة الأولياء الصالحين المدفونين في الصويرة، أمثال ســيدي عبد الجليل وسيدي ياسين وسيدي مكدول.

---

(169) المقدم: درجة في تراتبية البناء التنظيمي للزوايا في المغرب.

(170) ذكــر هذا في ســيرته الفنية التي روتهــا عنه جريدة الاتحاد الاشــتراكي، في عشــرين حلقة، إعداد حســن حبيبي والعربي ريــاض. انظر: الاتحاد الاشــتراكي، 17/8/2001.

بدأ الطفل يلج عالم كناوة الـــذي لا حدود له، وبدأت أنامله تداعب آلتــه المحبوبة «الســنتير»، كما بدأ أحد أســاتذته، المعلم حداد، يكتشــف قوة صوته وتميزه؛ فأصبح يقدمــه أمام «الجذابة» للعزف والغناء. وبــدأ عود عبد الرحمن الكناوي يشــتد ويصلب. وكان كلما حضر حفلة يثير انتباه الحاضرين بعزفه على «الســنتير» الكناوي بهذا الشــكل، وهو أبيض الســحنة! بل أصبح يعزف كل «الملوك»، أي المقامــات الكناوية، حتى أصعبهــا مثل «الحنش»، أي مقام الثعبان[171]. كما كان يعرف «اللــون الغرباوي»، و«اللون الســوداني». وكانت مدينة الصويــرة، إضافة إلى هــذا، قِبلة كبار الموسيقيين والرسامين والنحاتين والممثلين الذين كانوا يقصدونها في إطار ظاهرة الهيبّيين التي اجتاحت أوروبا وأميركا، وتعرفوا إلى عبد الرحمن، عازف «الســنتير»، فعرّفهم إلى الموســيقى الكناوية، وحضــروا الحفلات الموســيقية الروحيــة التي يحييها وتســمّى: «الليلات»، أي «الليالــي»، خصوصًا في زاوية ســيدنا بلال. وفي هذا السياق الموســيقي المتنوع والعالمي زارته في الصويرة الفرقة المســرحية العالمية (Living théâtre)[172] التي كانت تأخذ موسيقاها من أجواء الروح. واشــتغل معهــم عبد الرحمن كعــازف مكلف بالتمويج الموســيقي لمدة عامين، ورافقهم إلى إنكلترا، وشاركهم

---

(171) مقام موسيقي بـ «السنتير»، أشــد المقامات الكناوية صعوبة، ويعزف في غمرة الحال، أي عندما تصل درجة لا وعي الجذابين حدودًا قصوى، وغير مقبول الخطأ فيه أو الانزياح مخافة أن يصاب الجذاب بأذى عصبي أو عقلي أو نفسي.

(172) أسست في عام 1947 على يد جوليان بيك وجوديت ميلينا، متأثرة بتنظيرات الكاتب المســرحي آرتو والكاتب المســرحي العالمي بريخت؛ تعتمد الارتجال الجماعي والتعبير الجسدي، والمزج بين التمثيل والغناء، بهدف تحرير الجسم والروح من المادة.

في جولات فنية في أوروبا ثم عاد إلى الصويرة في عام 1967.

في الصويرة تعرّف أيضًا إلى فِرق موسيقية عالمية تعزف الجاز والبوب والريكي. وكان مولعًا بالجاز لأنه في نظره هو «كناوة أمريكا»[173]؛ وهو فن يخاطب أعماق الإنسان. وجاء الموسيقار الأميركي جيمي هاندريكس (J. Hendrix) إلى الصويرة لرؤيته وإنجاز أعمال موسيقية مشتركة معه، وهي أول مرة يجري فيها المزج بين «السنتير» والقيثارة (سنتير عبد الرحمن وقيثارة جيمي هاندريكس)؛ وكان هذا الأخير يرقص على نغمات «سنتير» عبد الرحمن رقصات تستدعي تاريخ الهنود الحمر ومعاناتهم، وكان عبد الرحمن آخر معلم كناوي عزف مع هاندريكس.

تعكس الموسيقى الكناوية التي نشأ عبد الرحمن في أحضانها، في نظر جيمي هاندريكس، معاناة الروح من خلال آلة صُنعت من لب الطبيعة. لذلك أطلق هاندريكس على عبد الرحمن لقب «طبيب الأشباح». إنها موسيقى بلا حدود، بغضّ النظر عن اللغات والعادات؛ موسيقى روحية تخاطب وجدان المستمع وكيانه، وتجعل «الجذاب»، أو «الجمهور»، ينفصل كلية عن جسده، وهو

---

(173) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط،» الاتحاد الاشتراكي، 21/ 7/ 2001، ص 5. وظلت مدينة الصويرة فضاء للتنوع الموسيقي والتلاقح الثقافي العالمي، وإن بدأت جهات نافذة تحاول استثمار هذا الفضاء الإنساني الغني من أجل نزعات ثقافوية تحاول تلميع صورة الثقافة اليهودية، كثقافة بريئة من لعنة الصهيونية التي قاومتها ناس الغيوان في أغانيها. انظر: عبد الله ساعف، التقرير الاستراتيجي للمغرب، 2001م – 2002م: المشهد الثقافي بالمغرب، العدد 7 (المغرب: مركز الدراسات والأبحاث في العلوم الاجتماعية، [2002])، ص 303 – 304.

ما نلحظه باستمرار في حفلات مجموعة ناس الغيوان.

استغرق هذا اللون الموسيقي وجدان عبد الرحمن باكو، وهو يبحث أولًا عن إطراب نفسه والبحث عن أسرارها؛ لذا تجده في جميع حفلات ناس الغيوان يتصبّب عرقًا، ورأسه لا يتوقف عن الجذبة، وعيناه مغلقتان طوال مدة العزف والغناء والرقص؛ إنه يتواصل، كما يرى، بالملوك (الملائكة) الذين يسكنونه، وهو لا يجد أي تفسير لتلك الحالات التي تنتابه كلما حمل الآلة ليحْيي ليلة أو يغنّي في سهرة مع مجموعة ناس الغيوان[174]. وبعد تجربة موسيقية كناوية محلية وعالمية في مدينة الصويرة، سيلج عبد الرحمن الغناء عبر المجموعات، بعد أن تشبّع بالأفكار الموسيقية التحررية من العبودية التي كان يحملها الأفارقة الكناويون، أو من المادة والعنف والعنصرية كما جسّدتها فرقة «ليفينغ تياتر» (Living Théâtre)، أو الموسيقار الأميركي هاندريكس.

تذكر الروايات أن بوجميع، مؤسس مجموعة ناس الغيوان، تشبث بعبد الرحمن منذ رآه أول مرة يغنّي مع مجموعة جيل جيلالة. وبالفعل، التحق عبد الرحمن بمجموعة ناس الغيوان في بداية تشكّلها، حاملًا معه إرثًا موسيقيًا وتجربة فنية امتزج فيها المحلي (الزوايا الصوفية) بالأفريقي (كناوة) وبالعالمي (المسرح الغنائي وموسيقى الجاز).

هكذا بدخول عبد الرحمن إلى ناس الغيوان، أضيف إلى نصها

---

(174) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط،» الاتحاد الاشتراكي، 23/ 7/ 2001.

الغنائي بُعد جديد هو البُعد الكناوي، وهي موسيقى السود الأفارقة والزوايا وقطاع واسع من المتصوفين والزهّاد الذين يؤطرون الناس ويربونهم. فجاءت أغنيـــة «غير خودوني» باعتبارها أول مســـاهمة لعبد الرحمن مع ناس الغيوان، وهي الأغنية التي استقى كلماتها من «رجل كناوي»، يردد في الأســـواق: «لا إلــه إلا الله، كل ما طلبت ربي ونصيبو» (أي لا إله إلا الله كل ما طلبته من الله أجده). وفيها تم إلباس اللـــون الكناوي لونًا غيوانيًا جامعًـــا ومندمجًا في الألوان الموسيقية والإيقاعية الأخرى التي يحويها هذا النص الجامع. ومن خلال هذا الامتزاج الموسيقي اكتسب هذا النص ديناميات الامتزاج الثقافي والاجتماعي في صـــوغ الهوية الجماعية المندمجة. وصبّت في هذا اللون الغيواني الجديد مضامين ثقيلة تهم قضية فلســـطين؛ فجاءت أغنية «غير خودوني» مميزة بتوزيع موســـيقي متنوع وإيقاع متداخل وأصوات قوية، وامتـــلأت بالصيحات والبكاء والألم، وما زالت قادرة على تحريك ســـواكن الجمهور التي اســـتعملت ناس الغيـــوان فيها كنـــاوة لمخاطبتها وربطها بقضيـــة مصيرية للأمة هي فلسطين والقدس. وفيها يتكلم الفلسطيني[175]:

الله بابـا جاوبـنـي   علاش أنا ضحية للصمت

أي: (يا ربي أجبني لماذا أنا ضحية الصمت)

بابا سير منين يجي   بـابـا وحـــج المقـــدس

أي: (يا الله من أين لنا حج بيت المقدس)

---

(175) كلام الغيوان، ص 48-49.

كمـا أضاف عبـد الرحمن إلى الإيقـاع الغيوانـي الإيقاعين الحمدوشي والعيسـاوي، وهما إيقاعا فِرق وطرائق صوفية محلية في بعض مناطق المغرب، وهذا ما نلمسه في أغنية «زاد الهم» التي يحكي عبد الرحمن أنها أغنية ثرية وصعبة في الوقت ذاته، أكان من حيث الإيقاع أم من حيث الأداء والعـزف، أخذت من المجموعة مجهودًا استثنائيًا، خصوصًا أنها مملوءة بـ «التطريزات الموسيقية»، أي «التـزواق». ومع ذلك، لم تخرج كمـا تريدها المجموعة، وإن تجاوب معها الجمهور بشـكل كبير جدًا؛ فهـي أغنية مملوءة برثاء الواقع الاجتماعي ونقد الطبقة السياسية المسيطرة، كما تحكي عن معاناة الأطفال والسـجناء الأبرياء، وتنتقد الحاكم، وترفض تسويق أيديولوجيا الصبر؛ إذ قالوا[176]:

ليام تلاغي حياتي وزاد الهم حياتي

أي: (زاد الهم في حياتي)

لمطار الغريزة بكايا ف لحجر منقوش كلامي

أي: (بكائي مثل أمطار غزيرة، وفي الحجر منقوش كلامي)

تايه ف دروب غيـوانـي يـا نـاس

أي: (ضائع في دروب الغيوان)

تلاكي صبيان عرايا عليهم ثقل الحديد

أي: (تجد صبيانًا عراة عليهم ثقل كالحديد)

---

(176) كلام الغيوان، ص 72-73.

تلاكـي الفلاحة بلا صابة والصبر ما يداوي يا ناس

أي: (تجد الفلاحة بلا زرع والصبر لا يداوي أيها الناس)

ندمي غير المسجون بلا عذر كفر الغدر قاومه ب لقساوة

أي: (ندمت للمسجون بلا سبب كفار الغدر قاوموه بقساوة)

والأمر نفســـه نجده في أغنية «الصدمة»[177]؛ فهي أغنية معقّدة من حيـــث الإيقاعات المتداخلـــة والمندمجة فيهـــا، خصوصًا أنها تحمل رسالة تحريضية إلى المســـكين والفقير التائهين، وتدعوهما إلى الإحســـاس بذواتهما ومواجهة الظالمين، ومحاسبة المفسدين وناهبي المال العام. كما انتقدت الحاكم الذي يتخذ شعبه خدمًا له؛ تقول بعض المقاطع:

تعالى ياوا نصفيو لحساب الخائن منا يلكى لعذاب

(تعالى نصفي الحساب والخائن يلقى العذاب)

نحاسبو اللي كان سباب ودار من فلوس الخاوة باب

(نحاسب من كان السبب وجعل من أموال الناس رأس ماله)

هذا عل لعباد صايل والكل ليه خدام

(هذا يصول على العباد والجميع له خدم)

(177) كلام الغيوان، ص 84-85.

هذا ف زين الدنيا قابض قبضة ما نادم

(هذا متشبث بالدنيا غير نادم)

هذا ف حياته ما معيّد والخوف عليه قادم

(هذا لا يعرف العيد والخوف قادم إليه)

هذا ب لغلال مقيّد واش انتما بنادم؟

(هذا مقيد بالأغلال هل أنتم بشر؟)

بدخول عبد الرحمن إلى ناس الغيوان ازداد النص الغيواني غنى؛ حيث أصبح متنوعًا من حيث الإيقاع والنص. وكثيرًا ما يتخلق النص الغيواني، في نظر عبد الرحمن، من خلال بعض التفاصيل والمقامات العابرة، أو من خلال إشارات قد لا يولونها أدنى اهتمام في حياتهم اليومية. ويكون رونق هذا النص في بساطته وتعبيره بصدق عن حالة القلق والتذمر وعن الإحباط الذي يعيشه الناس، مثل أغنية «البطانة» التي كلف عبد الرحمن بترديد موالها؛ يقول في بعض مقاطعه[178]:

عبيد الصنك المعبود يا كلوب الحجر

أي: (يا عبيد المال يا قلوب الحجر)

كلوب طايشة مليانة ب الغدر

أي: (قلوب خائفة مملوءة بالغدر)

---

(178) كلام الغيوان، ص 79.

حسبت عشرة وعشرة عرفتها شحال تساوي

أي: (أعددت عشرة وعشرة عرفتها كم تساوي)

القرن العشرين هذا

أي: (هذا هو القرن العشرين)

عايشين عيشة الذبانة ف البطانة

أي: (نعيش مثل الذبابة في جلد الذبيحة)

راه الفرق عظيم بين التفاح والرمانة

أي: (فرق عظيم بين التفاح والرمان)

واش من فرق بين أنت وأنت، وأنت، وأنا؟

أي: (ولكن ما الفرق بينك أنت وأنت وأنت وأنا)

جرّت هـذه الأغنية عبد الرحمـن باكو إلى الاسـتنطاق عند الشـرطة، خصوصًا أنه غنّى هذه الأغنية مع المجموعة وهو يرتدي بذلـة عمّالية زرقاء، فكانت أسـئلة الشـرطة «من تقصـد بـ: أنت وأنت وأنت وأنا؟ وما سـر البذلة الزرقاء؟»[179]. وهذا ما جرَّ على المجموعة تعتيم الإعلام الرسمي، في نظر عبد الرحمن.

(179) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط،» الاتحاد الاشتراكي، 28/ 7/ 2001.

أضـــاف إذًا البعد الكناوي إلى النـــص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان تألقًا جديدًا، كما أن مجموعـــة ناس الغيوان ولجت قلوب قطاع واســـع آخر من الجمهور عبر آلة «الســـنتير»، هذه الآلة التي كانت مقصورة على كناوة السود أو بعض المتسولين والمستجدين للمارة علـــى الطـــرق. ما جعـــل حفلات نـــاس الغيـــوان، بتعبير عبد الرحمن باكو، حادثًا وطنيًا وأمنيًا استثنائيًا تستعد له السلطات، وتُجنّد له عـــددًا كبيرًا من المراقبين. وكم من ســـهرة، يحكي باكا، طرد فيها الجمهور مطربي أغنية الســـلطة، مطالبًا بصعود مجموعة ناس الغيوان، عبـــر صيحات جماهيرية معروفة فـــي المغرب هي: «وا الغيوان، وا الغيوان!»[180]. ولم يخفِ عبد الرحمن باكو صداقة المجموعة مع الفرقة الغنائية والموســـيقية للفنان العربي مارســـيل خليفـة الـــذي أُعجب بالمجموعة وبإيقاعاتها، وكذا الفنانة جوليا بطرس؛ إذ جمعتهم سهرات في أوروبا وفي العالم العربي.

أبدع عبد الرحمن مع الغيوان من خلال موســـيقاه أو ألحانه أو صيحاته ومواويله، خصوصًا في أغاني: «غير خودوني»[181]، و«أنادي أنا»[182]، و«نرجـــاك أنـــا»[183]، و«زاد الهـــم»[184]، و«البطانة»[185]،

---

(180) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط،» الاتحاد الاشتراكي، 30/ 7/ 2001.

(181) كلام الغيوان، ص 48.

(182) المصدر نفسه، ص 56.

(183) المصدر نفسه، ص 60.

(184) المصدر نفسه، ص 72.

(185) المصدر نفسه، ص 79.

و«المعنى»[186]، و«الصدمة»[187]، و«آش جـــرى ليك؟»[188]، إبداع كان دمًـــا جديدًا وطاقة متفجـــرة بصوته القوي وحنكته الموســـيقية وحركته الجســـدية التي يحفظها الجمهور من خلال رقص رشـــيق خفيف ومحســـوب، لا ابتذال فيـــه ولا اصطناع، رقص يُجسّـــد به اللحظة الغيوانية التي حوّلها إلى امتداد لليلة الكناوية وحلقات الذكر والرقص الصوفيين بنضج كيميائي رفيع ومكثف.

من خـــلال تجربة عبد الرحمن، نقلت نـــاس الغيوان الرقص الصوفـــي من إطار شـــعائري خجول ومتخف إلـــى حقل التداول الجماهيري الواسع، مع انتزاع آلة «السنتير» ذات الأصول الأفريقية والإيقاعات المغرقة في آلام أفريقيا وجذورها، من متسولين على قارعة الطريق، وتثمين قيمتها الهارمونية، بتعبير الباحث في الثقافة المغربية حســـن بحراوي، ليـــس باعتبارها أداة مصاحبة فحســـب بل كفاعل مبدع في الهندســـة الموســـيقية للأغنيـــة الغيوانية إلى جانب الآلات الشـــعبية الأخرى: «ستيرة»، بانجو علال، وطمطام العربي، وبندير عمر، وهرّاز بوجميع. حوّل عبد الرحمن «السنتير» (الهجهوج) إلـــى آلة تعمل بكهربـــاء الأصابع التي تمرّســـت في إيقاعات كناوية وتم إدماجها في محاورات موســـيقية تجريبية مع موســـيقيين عالميين من روّاد الجاز والروك والريكي، فكان علامة إيقاعيـــة إضافية في النـــص الغنائي لمجموعة نـــاس الغيوان، هو الذي يعتبر نفســـه يحيا بناس الغيوان ويموت من أجلها؛ مجموعة

---

(186) كلام الغيوان، ص 82.

(187) المصدر نفسه، ص 84.

(188) المصدر نفسه، ص 113.

ظلت حاضرة في كيانه ووجدانه، إلـــى أن توفي في صباح الأحد 14 تشـــرين الأول/ أكتوبر 2012 في أحد مصحات مدينة الدار البيضاء.

و - علال يعلى: المدرج الموسيقي لمجموعة ناس الغيوان

هو الفنان الأسمر وســـط المجموعة والأكبرهم سنًا؛ ولد في عام 1939 في درب مولاي الشـــريف في الحي المحمدي. والده سي (أي سيدي) بوجمعة يعلى، من أصل صحراوي، ورئيس فرقة «هوارة» الإيقاعية بضواحي مدينـــة تارودانت جنوب المغرب. كان أبوه من أبرز العازفين على البندير (الدف). درس علال مع بوجميع في مدرسة «الاتحاد» في الحي المحمدي، بل كانا يقتسمان الطاولة نفسها. وكان مولعًا بالعزف منذ صغره، أكان على الآلات الوترية أم الآلات الجلدية، لذا كانوا يسمّونه جوقة متنقلة.

شـــارك في العديد من المسرحيات في المســـرح البلدي في الدار البيضاء، عازفًا على آلة العود في نهاية الســـتينيات مع أعضاء مجموعة ناس الغيوان: بوجميـــع والعربي وعمر. يحكي عنه الفنان والمخرج المغربي مصطفى سلمات، صاحب المسرحية المشهورة لهبال في الكشينة (أي الحماقات في المطبخ)؛ أن الطيب الصديقي رئيس فرقة المســـرح البلدي كلّفه بتعليم عـــلال أربعة موازين من الإيقاع للمشـــاركة والاندماج معهم، لكنه فوجئ بـــأن علال يتقن أربعة وخمســـين إيقاعًا، وهو ما لا يقدر عليـــه جميع أعضاء الفرقة

ولا حتى رئيسها[189]. ويحكي عنه رفيقه في المجموعة عبد الرحمن باكو قائلًا إن علال أستاذ كبير، وبلا منازع، في مجال الموسيقى، إضافة إلى كونه مسكونًا بالحال أي الجذبة، من رأسه إلى أخمص قدميه[190]. وهو الربان الذي من دونه لا تسير سفينتنا الإبداعية. يكفي أن نعرض عليه مرة واحدة ما نحن بصدد الاشتغال عليه، ليأتيك في المرة الموالية بالقطعة ملحّنة وموزّعة توزيعًا موسيقيًا لا نظير له. رجل حباه الله بطاقة خلّاقة على الإبداع الموسيقي؛ فهو خُلق ليكون موسيقيًا. رجل غريب الأطوار، لا يتكلم إلّا قليلًا، وإذا تكلم فعلى الموسيقى[191]. وعلال على الخشبة كائن آخر، لي معه لغة مشتركة بين «السنتير والبانجو»، من خلال الحال/ الجذبة التي تسكننا نحن الاثنين. كنا نتدرب ونسجل ملاحظاتنا بعضنا على بعض، لكن حين نصعد إلى فوق الخشبة نفاجئ بعضنا بعضًا بأشياء جديدة؛ أنغام وارتجالات وحالات تتجاوز تخطيطنا وتداريبنا وإرادتنا. كانت الخشبة بجوار علال مكانًا طقوسيًا، له نكهة الزوايا والتكايا التي شاركنا فيها جميعًا على تربية جمهورنا على الحال[192]. وكان علال منبّه المجموعة وأداتها التنظيمية

---

(189) «جوانب من سيرة الفنان مصطفى سلمات،» الاتحاد الاشتراكي، 6/ 8/ 2003.

(190) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط،» الاتحاد الاشتراكي، 25/ 7/ 2001.

(191) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط،» الاتحاد الاشتراكي، 27/ 7/ 2001.

(192) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط،» الاتحاد الاشتراكي، 1/ 8/ 2001.

للإيقاعات والألحان؛ يرجع إليه الفضل في الشكل الموسيقي المنتظم الذي أخذه النص الغنائي للمجموعة. لا يخوض كثيرًا في أمور السياسة والاجتماع، مثل بقية الأعضاء، ولا يتواصل مع الإعلام. موضوع الموسيقى والمقامات هو الوحيد الذي يتيح فرصة التواصل معه والاستماع إليه. مهووس بالدندنة الموسيقية ووزن الإيقاعات. ويعطي الانطباع بأنه غير معني بالعالم. يصبح فوق الخشبة بركانًا موسيقيًا متفجرًا؛ تراه يضرب على البندير (الدف) ورأسه يتحرك بطريقة غريبة، والجمهور يحيط به من كل جانب، هذا ما أكسبه خبرة موسيقية استثنائية، وهي عزف إيقاع الآلة الجلدية على الآلة الوترية البانجو. كما أنه يمتلك قدرة على التواصل بعينيه مع أفراد المجموعة على الخشبة؛ فبإشارة منه تحس بأنه سينقل الإيقاع إلى منبسط جديد ومقام آخر. كما يستعمل تقنية «صد ورد»، أي «التسرسيرة» بالدارجة الموسيقية المغربية، كشكل إيقاعي يهيِّئ به الأفراد الآخرين للانتقال من العزف إلى ولوج عالم الغناء والصوت. أنتج محاورات موسيقية صوفية ومكثفة مع رفيقه في المجموعة عبد الرحمن، من خلال مزج كيميائي بين آلتين مختلفتين من حيث الجذور والمكونات والآفاق التي تفتحها.

أدخل علال تحسينات خاصة على آلته لتستوعب اللحن والميزان المغربي والعربي؛ فجاء النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان مملوءًا بالتكوينات والتقاسيم والنغمات الموسيقية المتنوعة والمخلوطة بالكلمات الصادقة والرسالة الهادفة.

إن علال غصن من أغصان شجرة ناس الغيوان الضاربة

بجذورها في الثقافة المغربية وأصولها العربية والأمازيغية والأفريقية، صاحب الوجه الصارم والقسمات الحادة والنظرة الصارمة، كأنه يخشى اختلال شيء؛ إنه الخوف على اختلال الميزان الموسيقي الذي يحمل في عمقه ميزان الإنسان؛ ميزان السعادة والكرامة. ولم يكن علال عازفًا في المجموعة فحسب، بل مغنيًا أيضًا، أرّخت لصوته الصارم وصيحاته العالية والرقيقة أغاني: «الصينية»[193]، و«الحصادة»[194] التي يتبادل فيها علال حوارًا غنائيًا مع العربي باطما، وأغنية «الشمس الطالعة»[195]، وهي رسالة إلى الأسر في البادية، وأغنية «مهمومة»[196] عن حياة المساكين، وأغنية «الهمامي»[197] التي تجمع بين الحزن الذاتي والعاطفي والمديح النبوي وآمال المساكين ومعاناتهم، وهي الأغنية الوحيدة التي يغنّي فيها علال من أولها إلى آخرها، وقد صاغها في قالب موسيقي وأدائي أصبح منتشرًا عند شباب المغرب كثيرًا. وأغنية «ضائعين»[198]، وفيها يغنّي علال للعروبة وعن نقد الطغيان والنضال من أجل الحرية. وأغنية «السيف البتّار»[199] عن حتمية الموت وطبقية الثقافة الاجتماعية عند التمييز بين الأموات الأغنياء والأموات الفقراء، وأغنية «ندم»[200] وهي مدح لتاريخ المسلمين، ولغزوة بدر وإشادة بالشباب المجاهدين في قالب

(193) كلام الغيوان، ص 15.
(194) المصدر نفسه، ص 28.
(195) المصدر نفسه، ص 53.
(196) المصدر نفسه، ص 67.
(197) المصدر نفسه، ص 69.
(198) المصدر نفسه، ص 75.
(199) المصدر نفسه، ص 77.
(200) المصدر نفسه، ص 93.

شــعبي وصوفي مغرق في الحكواتية. وأغنية «الأمّة»[201] التي يقول علال في أحد مقاطعها:

يا أمة العربان الغربان تحوَّم عليك

أي: (يا أمة العرب الغربان تحوم عليك)

الاستغلال والطغيان في دنيا ما تدريك

أي: (الاستغلال والطغيان في دنيا لا تدريك شيئًا)

ما زال الآمال ف أولادك اللِّي تبغيك

أي: (ما زال الآمال في أولادك الذين يحبونك)

يجيبو لامان به يحنيو يدِّيك

أي: (يأتون بالأمان ويضعون الحناء على يديك)

وأغنية «لسْــقام»[202] عن وجع الذات وحزنها وآلام المجتمع وشــدة الظلم، وأغنية «أنا مــا غيِيــتْ»[203]، وهي تنتقــد التزوير والإعلام الرســمي والدعوات إلى التجزئة وتفكيك الهوية الوطنية المغربية والقومية العربية، وفي أحد مقاطعها:

حرفوا وزوروا وشكون يجيب لخبار

أي: (حرّفوا وزوّروا ولا من يعلم)

---

(201) كلام الغيوان، ص 100.

(202) المصدر نفسه، ص 107.

(203) المصدر نفسه، ص 112.

آه مدى دارو   الليل يا بابا الليل

أي: (آه ماذا فعلوا بالليل)

سلبونا وحرفوا الكلام   يومنا رجعوه مظلام

أي: (سلبونا وحرّفوا الكلام وجعلوا يومنا ظلامًا)

وزعونا تُّزاع لْغْنام   ف صفوفنا دارو لسقام

أي: (وزعونا كما توزع الأغنام وبثوا الانقسام في صفوفنا)

حالنا لِّي كان فرحان   عليه كبُّو لحزان

أي: (حالنا الفرح صبّوا عليه الأحزان)

وأغنية «السايل» التي غنّتها المجموعة على لسان المتسول في الشارع؛ وفيها حديث عن كثرة الفقراء وقلة الأغنياء؛ تصف الفقر وتنتقد الرشوة. وأغنية «علِّي وخلِّي» تتهم الأغنياء بالسرقة وتستهزئ بهم. وأغنية «غادي ف حالي» تقوم على حكمة شعبية تقول: «أقول كلمتي وأمضي»، وأغنية «علاَّم لقبيلة» عن التاريخ العربي بين الأمس واليوم.

3- توصيف الموسيقى المندمجة في أغاني ناس الغيوان

أ- الألحان المتعددة

لمّا اعتبرت ناس الغيوان نفسها معبرة عن حزن الناس، من البسطاء والمعدمين والمقهورين والمقموعين، بسطوة السلطة

والمال والأيديولوجيا، وضعت نفسها خارج تواطؤ الفن والفنانين، فاغترفت من بحـــر الناس حتى ارتوت. لذلـــك صبّت موضوعاتها المحرقة في أوعية لحنية قريبة من روح الشـــعب، وقريبة إلى ذوقه وقلبه، من خلال جمل موســيقية مســتمدة من أنين الجذور وبكاء الأمهـــات وصيحات الأطفـــال وأوجاع الفقراء وآلام المســاجين، مع استيحاء خيالات غنائية شـــعبية أصيلة كانت مغمورة ومحتقرة. كما عمّقت المجموعة البعد اللحنـــي المتعدد والمندمج من خلال الانفتاح على قوالب إيقاعية، غربية المنشـــأ أو شـــرقية أو أفريقية، عبر عمل موسيقي تجريبي، أنجزه عازفها عبد الرحمن باكو بفضل احتكاكه بموســيقيين عالميين في مدينة الصويـــرة، ملتقى الثقافات والإيقاعات العالمية، ما أكسبه قدرة على العزف الباطني الذي تهز أوتاره الروح.

ب - هندسة الرقص والإيقاع

الرقص الغيواني من صميم موسيقى النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ رقص يسمو به الجسد والروح ويتحرران من المادة؛ رقص هو بمنزلة جذبة صوفية مملوءة بالإيقاعات والزجل والبحور الغيوانية، وهـــم الذين قالوا في إحدى أغانيهـــم[204]: «بحر الغيوان ما دخلته بلعاني» (أي بحر الغيـــوان لم أدخله مازحًا). فمن خلال توصيف هندســـة الوقوف على الخشـــبة، تلحظ التنـــوع المندمج؛ شباب برؤوس مجعدة وسراويل ضيقة مثل نجوم موسيقى الروك، لا يســـتعملون القيثارة الكهربائية ولا مجموعات الطبول الضخمة،

(204) كلام الغيوان، ص 17.

بل قـد يغنّون بعـض أغانيهم علـى إيقاعات صيحـات الجمهور وتصفيقاته المختلطة بها. أكسـبتهم تجربتهم المسـرحية شـجاعة وحيوية وثقة بالنفس.

في أقصى اليمين يقف عازف «السـنتير» عبد الرحمن، وفي أقصى اليسـار عازف البانجو عـلال، متأخرًا قليـلًا إلى الخلف، ومشكِّلًا شـبه نصف دائرة، وفي الوسـط عازفو الإيقاع بوجميع بهرازه، والعربي بالطمطم، وعمـر بالبندير (الدف) أو الطبل، لتبدأ الحواريـات والمقابـلات الإيقاعية بين الجميع فـي لحظات من العطاء والتجاوب والتألق والإبداع والتفاعل الجماهيري المخيف. وفي آخر الأغاني يتقدم عبد الرحمن بسنتيره الكناوي الذي يختزن صوت أفريقيا السـوداء مخلدًا فـي ثنايا الزمـن، مخاطبًا أعماق الإنسـان ولاشـعوره، برقصة/ جذبة، تحت إيقاع جنوني ومتوثب لبقية أفراد المجموع خارج القيود المرئية والخفية، مسـتحضرين ليالي الجذبة والذكر التي تسـبح بلا حدود؛ «الليلة» في المغرب، و«الديـوان» فـي الجزائر، و«الـزار» في مصـر، و«الحضرة» في تونس؛ كلها مرادفات لأجواء النغم الروحي، والهندسة الموسيقية، المفضية إلى نشـوة الاكتفاء والخلاص والالتحـام بالمطلق، مع إحسـاس بالتطهر الروحي من عاديات الزمن وألم الحياة وسياط الاستبداد والفقر.

ج - آلات الروح

اختارت مجموعة نـاس الغيوان آلات شـعبية مغربية وعربية وأفريقيـة؛ فـالآلات الجلدية هـي: الطبـل و«البنديـر» (الدف)

و«الطمطم» و«الهــراز» و«الدعــدوع». أمّــا الآلات الوترية فهي: «البانجو»، مع تعديلات إيقاعية لتصبح «ســنتيرة»، و«السنتير»، أو «الهجهوج»، وهو ذو أصول أفريقية، ثم العود، بعمقه العربي الذي يعبّر عن قيمة العناصر الموسيقية العربية الوافدة التي أغنت التراث الموســيقي المغربي بما جلبته من مقامات لحنية وموازين وآلات وترية ونقرية وهوائية[205]. وهي آلات كانت محتقَرة ومستثمَرة في أجواء الحفلات المغلقة أو الرســمية؛ فـ «البنديــر» أو الدف، كان أحقر الآلات في المغرب، لأنه ارتبط بآلات مجموعة «الشيخات»، نساء مغنيات، والطبل كان يستعمله الموسيقيون المتجولون، وكان عــادة أفريقية قديمــة في الســودان انتقلت إلى المغــرب في عهد المرابطيــن[206]. واعتبر ابــن خلدون حضــارة الموحدين حضارة طبول؛ إذ اعتبر قرعها من شارات الملك الأساسية تضاف إلى رفع الرايــات والنفخ في الأبــواق لإرهاب العــدو[207]. فللطبول وطأة خاصة في الفضاء الســمعي البصري للمغاربة. أمّا آلة الهراز فكان

---

(205) عبــد العزيز بن عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموســيقى المغربية، ط 2 (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2000)، ص 42.

(206) الحسن السائح، الحضارة المغربية عبر التاريخ (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1975)، ج 1، ص 31. كما أن دق الطبول يســتمد بعض أصوله مــن ثقافة التونغو في أفريقيا، خصوصًا في غامبيا؛ إذ تُقرع الطبول في الحروب وفي الحفلات وفي الجنازات، ويســتمر القرع حتى يســكر القارعون فيتذكرون القرية القديمة والأجــداد والثقافة التي يريدون حمايتها من الاندثار. يرقصون ويعبّرون عــن صوت الطبول بالحركة. ويعتبرون قرع الطبول صفعة على وجه المســتعمر؛ فالطبول تحمل لغة الاحتجاج والنقد، كما أنها تزوّدهم، أي الطبول، بطاقة متجددة الأمر الذي يسعدهم.

(207) أبو زيد عبــد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمــة ابن خلدون، تحقيق درويش جويدي (بيروت: المكتبة العصرية، 2001)، ص 237.

يحملها أعضاء فرقة «هــداوة» وفرقة «عيســاوة» وفرقة «جيلالة»؛ وهي طرائق صوفية موســيقية أقل رتبة وتنظيمًا من الزوايا، وأغلب أفرادها من المتســولين[208]. كما جمعت ناس الغيــوان بين آلتين متباعدتين: «السنتير» بهوامشــه النغمية المحدودة (ثلاثة أوتار على الأكثر مصنوعة من أمعــاء المعز)، و«البانجو» كآلة وترية ســريعة الإيقاع. كما حرَّرت «السنتير» من التسول والعبودية.

كل ذلك أدمجته ناس الغيوان في نسق فني روحاني كأنه إيقاع كهربائي عالــي التوتر. إذ نقلت هذه الآلات إلى وســط الجماهير وإلى أمــام الكاميرات لتعبّر عن مضامين اجتماعية وسياســية كلها تمرد واحتجاج ونقد. وحوّلت موســيقى الزنــوج إلى صوت عابر للزمان والمأساة الأفريقية التي حملها عبيد أفريقيا جنوب الصحراء إلى المغرب الأقصى وبلاد المغرب العربي عمومًا. كانت موسيقى تحمل جــرح الزنوجة المقهــورة منذ مئات الســنين، قدّمتها ناس الغيوان حاملة الجرح المغربي والعربي والإنساني، في إطار روحي جديد، مع الوفاء للنغمة الخماســية الإيقاعية الأفريقية الممتدة في موســيقى الجاز، لكنها لا تقتصر على معاناة الشباب العبيد السود المحرومين، بل أصبحت نغمة نــاس الغيوان هي نغمة عبيد القمع والاضطهاد في المغرب وفــي العالم العربــي، وحيثما وُجد قمع واستبداد.

(208) لجون هاربيــر، «احتفال المولد النبوي بمــولاي إدريس زرهون (كانون الثاني/ ينايــر 1916)، حمادشــة والدغوغيون،» ترجمة ســعيدة الأشــهب، المناهل، العددان 91-92 (نيسان/ أبريل 2012)، ص 283-306.

د – تحرير موسيقى الروح

أخرجت ناس الغيوان الموسيقى الروحية، الكناوية على الخصوص، من الفضاءات الشعبية المغلقة والمواسم الجماعية الدينية بأجوائها الليلية التي ارتبطت عند الناس بالشعوذة والممارسات الغيبية والطلاسمية ومداواة الأمراض النفسية ومس الجن واستحضار الأرواح وغيرها من المعتقدات الشعبية السلبية، إلى الفضاءات العمومية، مع استثمار قدرات هذا النوع من الموسيقى في تحرير سواكن الناس في تمرير رسائل احتجاج اجتماعي وسياسي، وتحدٍّ لموسيقى السلطة المزركشة والمملوءة بالأشواق والأحلام ونغمات الآلات الكهربائية؛ قيثارة أو كمان، تخاطب الجسد والمادة، فجاءت موسيقى ناس الغيوان، بآلاتها الشعبية وتوزيعها المتنوع وروافدها المختلفة، لتسمو بالروح وتدفع الإنسان إلى التجاوب والفعل والتغيير. موسيقى مندمجة تستمد ألحانها من أصالة التراث الموسيقي المغربي وامتداداته العربية الغنية بالمقامات المختلفة في إطار مزج فريد ومكثف. فمن خلال هذه الموسيقى المندمجة كانت ناس الغيوان تتكلم لغة واحدة ومفهومة عند جميع الفئات الاجتماعية، على اختلاف إثنياتها وألسنتها وعاداتها؛ لغة موسيقية روحية توافي المجموعة الناس من خلالها بآخر الأخبار والرسائل الدينية والاجتماعية والسياسية، كما تسلّيهم وتُسعِدهم بها؛ تُسعِد العربي والأمازيغي والأفريقي والأندلسي في إطار هوية جامعة ومندمجة؛ إنها الهوية المغربية.

خاتمـــة

نخلص من هذا البحث الذي اعتمدنا فيه التوصيف والاستماع إلى أن النص الغنائـــي لمجموعة ناس الغيـــوان حافل بالإيقاعات المعبّرة عن التراث الشـــفوي والشـــعبي المغربي بامتداداته العربية والأفريقية والإنسانية. يعتمد، من حيث الإيقاع، على البحر السريع والبســـيط، وهما من أبرز بحور الشـــعر العربي. كمـــا يتم توظيف إيقاع الحضرة الصوفية لتكثيـــف الدلالة ومراكمة المعنى، وتركيب إيقاعات لحنيـــة متنوعة وغير معهـــودة، مع اســـتعمال آلات تبدو متنافرة لكنها مندمجة ومتكاملة؛ تجمع البُعد الأفريقي لـ «السنتير»، والصوفـــي الحمدوشـــي لـــ «الهـــراز» (الطريقة الحمدوشـــية)، و«طبيلات عيساوة» (الطريقة العيساوية)، و«بندير» (دف) الأطلس الأمازيغـــي، و«البانجو» بصوتـــه المعدني الحاد، والعـــود بألحانه ونغماته العربية الأصيلة.

اندمجـــت هـــذه الآلات فـــي أهازيج محليـــة، مثـــل العيطة والملحون، ممّا تجســـده أغاني «الحصادة» و«الصينية» و«الشمس الطالعة» و«الله يا مولانـــا» و«لهمامي» و«مزيـــن مديحك» و«فين غادي بيـــا» و«جودي برضـــاك» و«الرغاية» و«مـــا هموني» و«حن واشـــفق» و«غادي ف حالـــي» و«كلام القبيلة» و«ندم» و«ســـبحان الله»، أو مع أهازيج كنـــاوة وأنغام الجنوب، كما تُجسّـــدها أغاني «زاد الهم» و«الصدمة» و«اش جرى ليك» و«النادي أنا» و«ضايعين» و«أولاد العالـــم» و«غير خودوني» و«البطانـــة» و«مهمومة»، أو مع أهازيج عيســـاوة، بامتداداتها اللحنية المشرقية، كما تجسدها أغاني

«دكة» و«السلامة» و«لماذا يا كرامة؟» و«الله يا مولانا»، ومع أهازيج الأنغام العربية الأندلسية كما في أغنية «الله يا مولانا»، وهي ألحان وأهازيج قريبة من نفوس المغاربة وذات قوة نفاذ إلى أعماقهم، كما أنها جاهزة لاحتضان وحمل موضوعات اجتماعية وسياسية كبيرة في صياغات وجمل موسيقية بسيطة وسريعة وموحية، وهو ما يُشعر المتلقّي المغربي بالانتماء والتكتل الجماعي والإحساس بالمشترك.

كانت تلك الألحان المتنوعة أوعية مناسبة للتعبير عن المواقف الوجودية والرؤية إلى العالم للمجموعة الاجتماعية، مثل قضية فلسطين كما تجسدت في أغاني «مزين مديحك» و«القسم» و«صبرا وشاتيلا» و«الانتفاضة» و«ما هموني» و«سبحان الله» و«شوفو العجب» و«الشمس الطالعة» و«احنا أولاد العالم». وحملت أيضًا همَّ الوطن، مثلما في أغنية «خضرة يا بلادي»، وهمَّ أفريقيا في أغنية «الدم السايل»، وهمَّ الإنسان في أغاني «الجمرة» و«باسمك» و«السيف البتّار» و«السايل» و«آش جرى ليك» و«ما هموني» و«قالت» و«يا بني الإنسان» و«مهمومة»، وحملت همَّ الفقراء في أغاني «لكفيفة» و«علّي وخلّي» و«السمطة» و«السيف البتّار». وفضحت المفسدين والطغاة في أغاني «باسمك»، و«سبحان الله»، و«المعنى»، و«الجمرة»، و«دلال». ولم تنس المهاجرين والمغتربين، وفي هذا السياق جاءت أغاني «السمطة» و«فين غادي بيا» و«نرجاوك على الدوام». كذلك حملت تلك الأوعية اللحنية حتى هموم الذات المنكسرة لأفراد مجموعة ناس الغيوان، كما تجسّد ذلك في أغاني «مكواني» و«لهموم حرفتي» و«غادي ف حالي»! بطابع نوستالجي تذكري يحنُّ إلى الجذور.

إن النـص الغنائـي لمجموعة نـاس الغيوان يجسـد المزج الغني بين إيقاعات مغرب الشـاوية والحوز والإيقاعات الأمازيغية والأفريقية الكناوية، وبين الإيقاعات العربية المشـرقية والأندلسية، مع الانفتاح على الإيقاعات الإنسانية ذات الخلفية التحررية، صبت فيها مضامين اجتماعية وسياسـية وإنسانية، مشكّلة بذلك بنية ذهنية ودلالية مندمجة ومتكاملة للهوية الوطنية بروافدها الفنية والمتعددة.

إن كثافـة النـص الغنائي لمجموعة نـاس الغيـوان تدفعنا إلى الانفتاح على المعنى الذي حمله هـذا النص والتجاوب معه؛ المعنى كحادث تاريخي ساهم في بنائه السياق، إنسـانًا ومجالًا وزمانًا؛ كما حدد مكوّناته الموقف التاريخـي للجماعة الوطنية التي صاغت رؤيته وشكلت نموذجه المعرفي الإدراكي والجمالي، وعملت ناس الغيوان على تجذيره وصونه بلغة شعبية مقاوِمة.

المراجع

1 - العربية

كتب

ابن أبي زرع الفاسي، أبو الحسن علي بن عبد الله بن أحمد. **الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس**. الرباط: دار المنصورة للطباعة والوراقة، 1973.

ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون**. تحقيق درويش جويدي. بيروت: المكتبة العصرية، 2001.

إنغليز، ديفيد وجون هغسون (محرران). **سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية**. ترجمة ليلى الموسوي، مراجعة محمد الجوهري. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007. (عالم المعرفة؛ 341)

أيتلحو، إدريس. **الأمازيغية بصيغة المفرد أو أسطورة الوحدة اللغوية الأمازيغية بالمغرب**. المغرب: دار وليلي للطباعة والنشر، 2011.

باطما، العربي. **الألم: الكتاب الثاني من السيرة الذاتية**. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1998.

ـــــــــ . **حوض النعناع**. الـدار البيضاء: دار الآفـاق الجديدة، 1991.

ـــــــــ . **الرحيل: الكتاب الأول من السيرة الذاتية**. الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1995.

ـــــــــ . **ملحمة لهمام حسـام**. 4 ج. الـدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2002-2008.

بن عبد الجليل، عبد العزيز. **الأناشـيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير**. جمع ودراسـة وتدوين موسـيقي عبد العزيز بن عبـد الجليل، مراجعـة وتقديم عباس الجـراري. الرباط: مطبوعـات أكاديميـة المملكة المغربيـة؛ مطبعـة المعارف الجديدة، 2005. (سلسلة تراث)

ـــــــــ . **مدخل إلـى تاريخ الموسـيقى المغربيـة**. ط 2. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2000.

بنور، أبو بكر. **ضروب الغناء وعمالقة الفن**. الرباط: مطبعة الأمنية، 2003.

البنيويـة التكوينية والنقد الأدبي. لوسـيان غولدمان [وآخ.]. راجع الترجمة محمد سبيلا. ط 2. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986.

الجابري، محمد عابد. **المسـألة الثقافية في الوطن العربي**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2006. (سلسلة الثقافة القومية. 25 - قضايا الفكر العربي؛ 1)

حركات، إبراهيم. **المغرب عبـــر التاريخ: عرض لأحداث المغرب وتطوراته في الميادين السياسية والدينية والاجتماعية والعمرانية والفكرية منذ ما قبل الإســلام الى العصر الحاضر.** 3 ج. ط 2. الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة، 1984.

حسين، طه. **الأيام**. 2 ج، ط 55. القاهرة: دار المعارف، 1977.

الخطيبي، عبد الكبير. **النقد المزدوج**. بيروت: دار العودة، [1980].

الذوادي، محمود. **التخلف الآخر: عولمة أزمة الهويات الثقافية في الوطن العربي والعالم الثالث**. تونس: الأطلسية للنشر، 2002.

ساعف، عبد الله. **التقرير الاستراتيجي للمغرب، 2001 – 2002: المشهد الثقافي بالمغرب**، العدد 7 (المغرب: مركز الدراسات والأبحاث في العلوم الاجتماعية [2002].

السائح، الحسن. **الحضارة المغربية عبر التاريخ**. الدار البيضاء: دار الثقافة، 1975.

ســعيد، إدوارد. **الثقافة والامبريالية**. نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب. بيروت: دار الآداب، 1997.

شرقي، محمد. **التحولات الاجتماعية بالمغرب، من التضامن القبلي إلى الفردانية**. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2009.

شــفيق، محمد. **الدارجــة المغربية، مجــال توارد بيــن الأمازيغية والعربية**. الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، 1999. (سلسلة معاجم)

شـقير، محمد. النص الغنائي بالمغرب: بين بنـاء الدولة وتمجيد السلطة. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2012.

عبد اللطيف، كمال. درس العروي فـي الدفاع عن الفكر التاريخي الحداثـي. الربـاط: منشـورات رمسـيس، 1999. (المعرفة للجميع؛ 11)

العروي، عبد الله. الأيديولوجيا العربيـة المعاصرة. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995.

ـــــــــ. مجمل تاريـخ المغرب. ط 2. الـدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009.

عصيد، أحمد. سياسة تدبير الشـأن الأمازيغي بالمغرب بين التعاقد السياسي وسياسة الاستيعاب. الدار البيضاء: المرصد الأمازيغي للحقوق والحريات، 2009.

العطري، عبد الرحيم. تحـولات المغرب القروي: أسـئلة التنمية المؤجلة. تقديم مصطفى محسن. ط 2. الرباط: طوب بريس، 2012.

العمـاري، أحمـد. نظرية الاسـتعداد فـي المواجهـة الحضارية للاستعمار: المغرب نموذجًا. واشنطن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1997. (الرسائل الجامعية؛ 20)

فيرمورين، بيير. تاريخ المغرب منذ الاستقلال. ترجمة عبد الرحيم حزل. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2010.

الكعاك، عثمان. البربر. ط 2. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2003.

كلام الغيوان: ديوان أغاني ناس الغيوان. إعداد وإشراف عمر السيد. المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2002.

كون، توماس. بنية الثورات العلمية. ترجمة شوقي جلال. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992. (عالم المعرفة؛ 168)

لوفو، ريمي. الفلاح المغربي المدافع عن العرش. ترجمة محمد بن الشيخ، مراجعة عبد اللطيف حسني. الدار البيضاء: منشورات وجهة نظر، 2011.

مبارك، حنون. الأغنية الشعبية الجديدة، ظاهرة ناس الغيوان. الدار البيضاء: منشورات عيون المقالات، 1987.

المتخيل والشفاهية، دراسة في المتون التراثية المغربية. تنسيق المصطفى شادلي. الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط؛ مطبعة النجاح الجديدة، 2008. (سلسلة ندوات ومناظرات؛ 149)

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. مراجعة المنصف الشنوفي، ترجمة رضوان ظاظا. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997. (عالم المعرفة؛ 221)

المسيري، عبد الوهاب. العالم من منظور غربي. القاهرة: دار الهلال، 2001. (كتاب الهلال؛ 602)

______ . العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة. 2 ج. القاهرة: دار الشروق، 2002.

نجمي، حســـن. غناء العيطة، الشعر الشـــفوي والموسيقى التقليدية في المغرب. 2 ج. الدار البيضاء: دار توبقال للنشـــر، 2007. (المعرفة الأدبية)

الهروي، الهادي. القبيلة، الإقطاع والمخزن: مقاربة سوســـيولوجية للمجتمع المغربي الحديـــث، 1844-1934. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2005.

دوريات

أبزيكا، محمـــد. «الغيوان.. بعد الصمت.» الثقافـــة الجديدة: العدد 15، السنة 4، 1980.

لجون هاربير. «احتفال المولد النبوي بمولاي إدريس زرهون، (يناير 1916م)، حمادشـــة والدغوغيون.» ترجمة ســـعيدة الأشهب، المناهل: العددان 91 - 92 (نيسان/ أبريل 2012).

2 - الأجنبية

Books

Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1956.

_____ . *Marxisme et sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1970. (Idées; 228)

Periodical

«Nass Al ghiwane, Un mythe toujours vivant.» *La Tribune*: no. 451, 12 Mai 2005.

فهـرس عـام